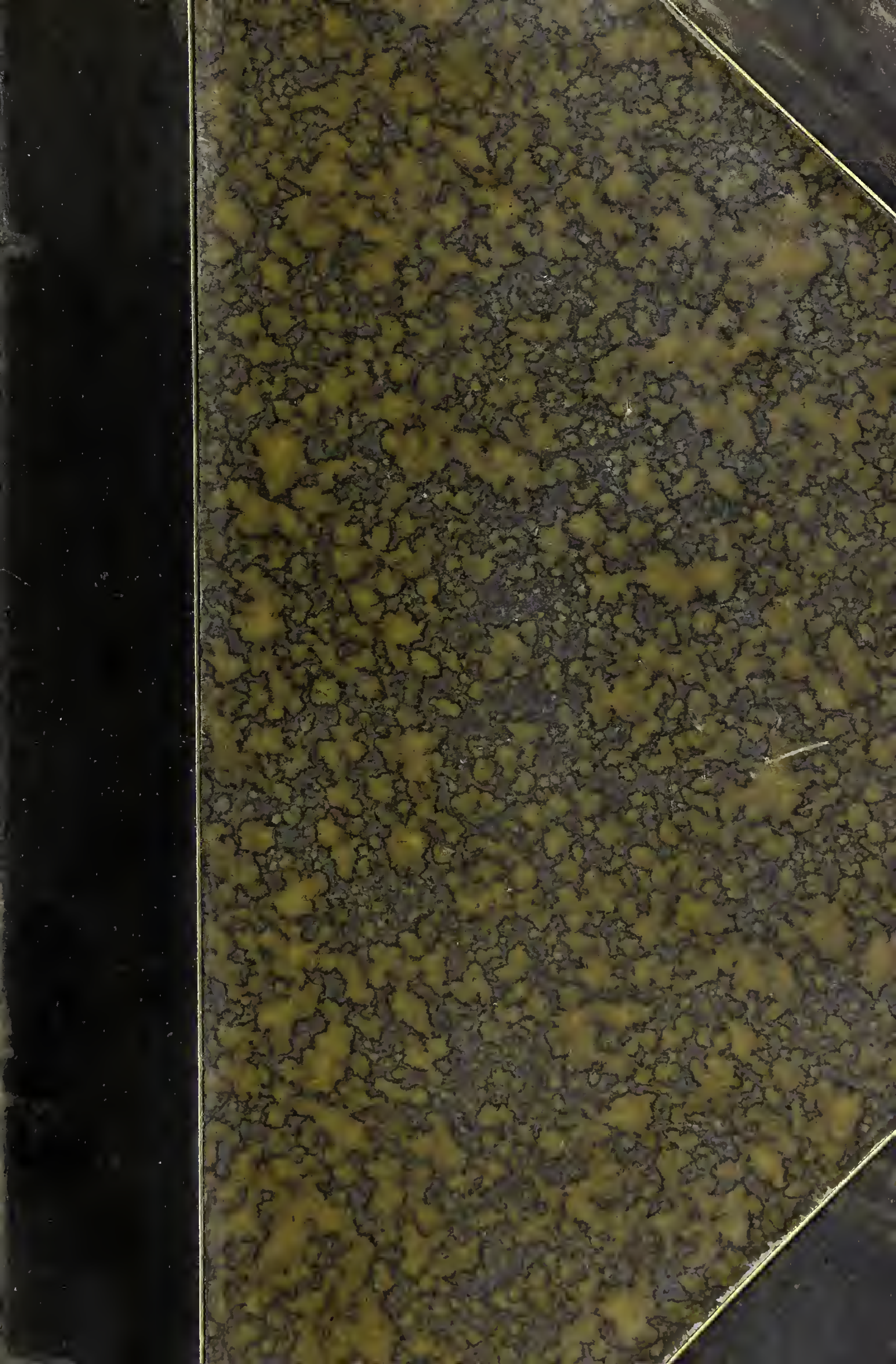
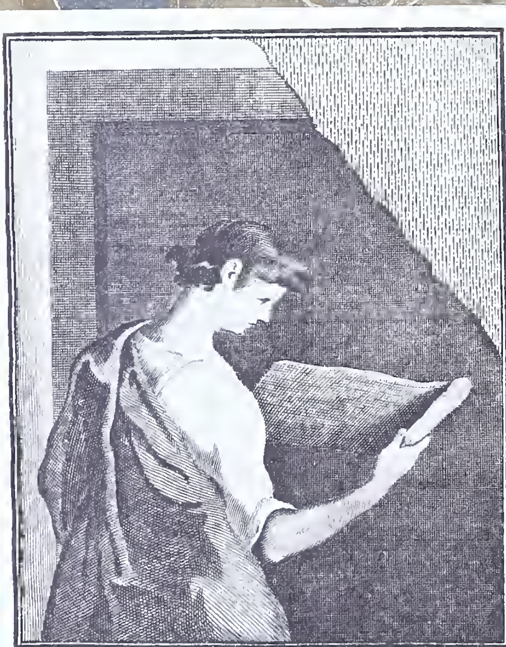
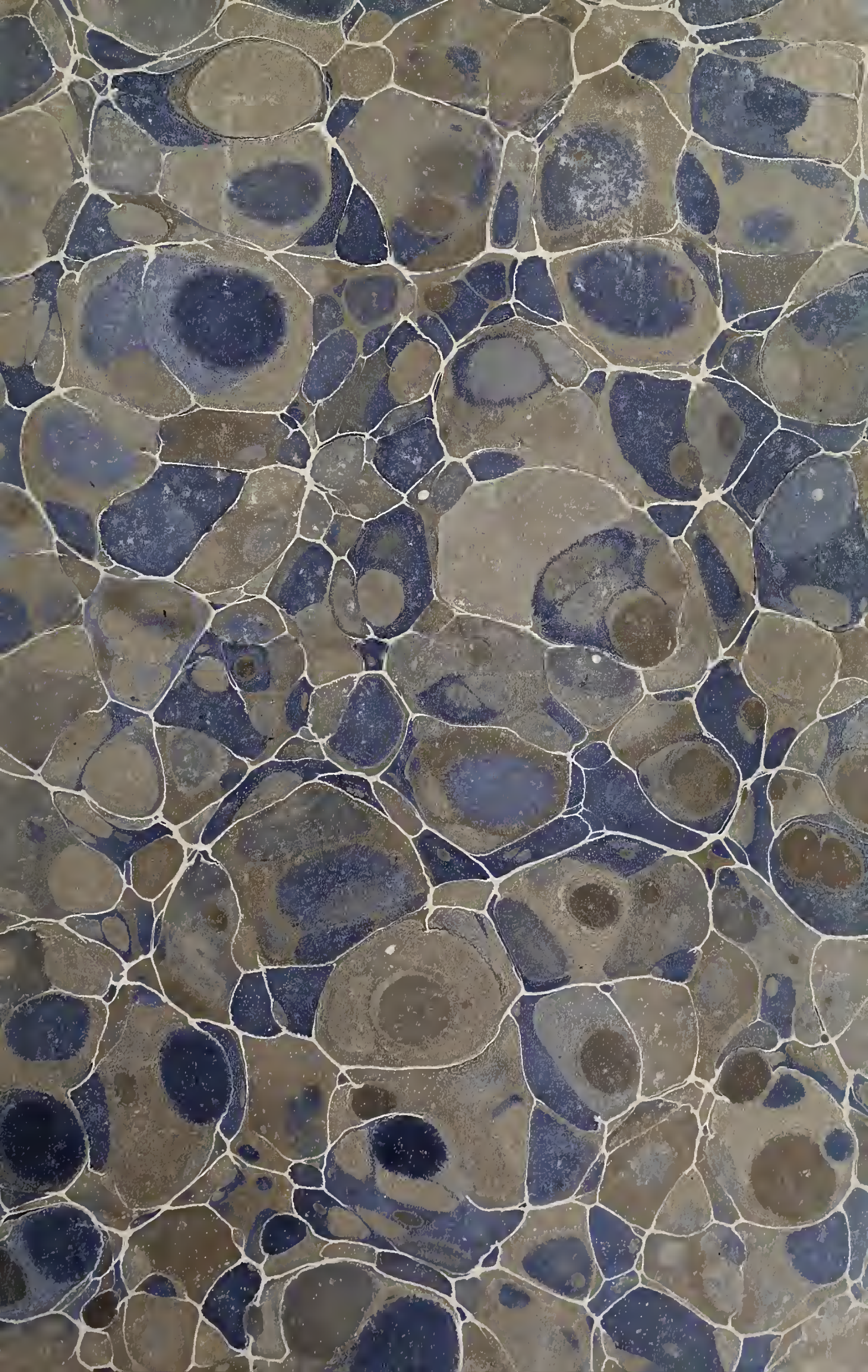



L. Ricard-
Abenheimer.





LES ANCIENS PEINTRES FLAMANDS

BRUXELLES. — EM. DEVROYE, IMP. DU ROI.

LES

ANCIENS PEINTRES FLAMANDS

LEUR VIE ET LEURS ŒUVRES

PAR

J. A. CROWE ET G. B. CAVALCASELLE

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR

O. DELEPIERRE
Membre de la Société des Antiquaires et des Philobiblon de Londres, etc.

ANNOTÉ ET AUGMENTÉ DE DOCUMENTS INÉDITS

PAR

ALEX. PINCHART ET CH. RUELENS

TOME I

BRUXELLES
F. HEUSSNER, LIBRAIRE

PARIS
Vᵉ JULES RENOUARD, LIBRAIRE

1862

A Son Altesse Royale

HENRI D'ORLÉANS

DUC L'AUMALE.

Monseigneur,

Le nom illustre de votre famille est lié si intimement à l'histoire des lettres et des arts, non-seulement en France, mais en Europe, et il se rencontre si souvent dans cet ouvrage, que j'ai cru pouvoir prendre la liberté de le dédier à Votre Altesse Royale.

J'ose espérer qu'Elle voudra bien accueillir avec bonté cette histoire des anciens peintres Flamands, comme un faible et respectueux hommage de son très-humble et très-obéissant serviteur,

O. DELEPIERRE.

PRÉFACE.

Deux grandes écoles artistiques, productions glorieuses du xve siècle, se sont développées avec une vigueur saine et robuste ; la première sous le soleil chaud et généreux de l'Italie, la seconde, sous le ciel plus froid et plus sombre de la Belgique. C'est cette dernière, injustement méprisée des uns, portée trop haut par les autres, qui forme le sujet de cet ouvrage. Inférieure à l'école italienne sous le rapport du dessin et du sentiment, elle attire davantage l'attention pour ses efforts précoces dans la recherche d'un nouveau genre de coloris. Pous-

sée dans cette voie, par l'influence du climat autant que par d'autres causes, elle porta à la perfection un système qui fut adopté bientôt par toutes les écoles, et qui, saisissant dans sa course les peintres primitifs de Venise, fut la base de la grandeur future de ces maîtres.

En retraçant l'histoire de l'école de Bruges depuis ses premiers efforts jusqu'à sa décadence et sa chute, nous avons eu soin de faire remarquer l'influence qu'elle a exercée au dehors, et nous avons cru pouvoir comprendre parmi les élèves de Van Eyck, Antonello de Messine, qui forme le lien entre les écoles de Bruges et de Venise. Plus d'un précédent nous y autorise; et en fût-il autrement, que nous trouverions une excellente raison pour justifier cette digression : l'intérêt qu'elle offre pour l'histoire générale de l'art flamand.

Dans nos efforts pour réunir les documents épars et imparfaits sur les artistes flamands primitifs et sur leurs travaux, nous avons eu à vaincre plus d'une difficulté. La rareté des matériaux historiques, la dispersion des œuvres dans les galeries de l'Europe rendent fort difficile la tâche de les diviser en écoles.

Les plus importantes additions que l'on ait faites aux anciennes autorités relatives à l'art flamand, sont d'une date récente. Avant leur découverte, les renseignements les plus dignes de confiance, nous ont été fournis par Vasari, Sanderus, Van Vaernewyck et Van Mander. Le premier, quoique étranger, mérite toute la reconnaissance des Belges pour avoir, au milieu de ses compatriotes assez dédaigneux de caractère, rendu à Van Eyck et à leurs émules un juste tribut de louanges. Van Vaernewyck et Van Mander ont pris Vasari pour guide, et leurs renseignements ne sont guère que des répétitions de son livre. Ils n'eurent probablement aucun accès aux archives des corporations et des familles nobles de Belgique, archives où ils auraient pu puiser des connaissances plus exactes ; seulement ils ajoutèrent aux informations générales, des listes des tableaux existant à leur époque, plusieurs dates et plusieurs inscriptions. Nombre d'auteurs les ont suivis.

En 1753, Descamps écrivit également la biographie de ces peintres, mais il n'y ajouta pas beaucoup de choses neuves. Au contraire, il embrouilla bien plus encore une histoire qui

était déjà suffisamment obscure. Il répète l'erreur de Van Mander qui fait deux peintres du vieux Roger Van der Weyden, et il changea le nom de Memling en celui de Hemmelinck, jetant ainsi les bases d'une future controverse. Ayant visité Bruges et vu les peintures de l'hôpital, il essaya de remplacer les lacunes de l'histoire en inventant une légende. Altérée et falsifiée de cette manière, l'histoire de l'art flamand primitif resta quelque temps, non pas dans l'oubli, mais dans l'obscurité.

Dans la première partie de ce siècle, d'heureux efforts furent faits pour soulever un coin du voile qui recouvre ce sujet intéressant.

En Allemagne, M. Kugler et les rédacteurs du *Kunstblatt,* parmi lesquels il faut mentionner en première ligne M. le docteur Waagen et M. Passavant; en Belgique les collaborateurs du *Messager des sciences et des arts de Belgique,* entre autres MM. de Bast, Delepierre et Van Lokeren, s'efforcèrent de porter la lumière sur des points douteux, soit en étudiant les tableaux eux-mêmes, soit en publiant des documents inconnus ou oubliés. De temps à autres encore, on retirait de la poussière des archives

quelque détail peu considérable en lui-même, mais important à cause de son caractère authentique, et dont la découverte fortuite nous apprenait en un instant plus que n'en eût pu découvrir un travail opiniâtre. Pendant ce temps-là, M. de Reiffenberg, dans son appendice à *l'Histoire des ducs de Bourgogne* de M. de Barante, M. Gachard, dans ses *Documents inédits concernant l'histoire de Belgique*, M. Wauters et M. Schayes accrurent encore le fonds de nos connaissances. Mme Schopenhauer avec tout le sentiment de la femme dans la poétique de l'art, s'était éprise d'admiration devant les beautés de ces œuvres primitives qu'elle avait vues dans les Pays-Bas et dans les collections Boisserée, et répandit un nouvel intérêt sur le sujet, par ses critiques enthousiastes mais incomplètes. Schnaase, Forster, de Reumont et autres écrivains allemands, y ajoutèrent les fruits de leurs observations. Mais il était évident que les archives des hôtels des ducs de Bourgogne, les registres des corps de métiers, les chartriers des églises et des couvents, recélaient une foule de renseignements importants. MM. de Stoop, Goetghebuer et l'abbé

Carton découvrirent plusieurs de ces documents ignorés et les publièrent dans les *Annales de la Société d'émulation* de Bruges et dans les *Bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts* de Bruxelles. M. Le Glay nous a fait connaître quelques anciens inventaires de tableaux; mais tous ces efforts furent partiels et produits par fragments. Les recherches, quoique faites avec soin, ont été jusqu'à présent trop peu considérables et trop empêchées par l'inertie officielle pour qu'on puisse en tirer des inductions satisfaisantes.

A côté de cela, il faut dire qu'il existait un grand désordre dans les documents qui sont parvenus jusqu'à nous. Les guerres civiles du XVIe et du XVIIe siècle ont commencé le ravage qui fut porté à son comble à la fin du siècle passé par l'invasion française en Belgique. Le parchemin était regardé par le conquérant comme une excellente matière à cartouches; on se rua avec avidité sur les archives des vieilles cités et des monastères, des confréries et des églises, et la plus grande partie de ces documents précieux fut consommée par les mousquets et les canons de nombreuses armées.

Parmi celles qui échappèrent à la destruction, une partie périt par la négligence ou dans la pourriture. Quoi qu'il en soit, il en reste encore, et celles-là méritent d'être examinées.

Le gouvernement belge voulant exécuter enfin ce que l'on peut considérer comme un devoir national, chargea M. Michiels d'écrire une histoire de l'art en Belgique, travail auquel cet écrivain s'était préparé par une étude comparée des chefs-d'œuvre de son pays et de la plupart des œuvres primitives des écoles de l'Allemagne. Malheureusement, tout en lui confiant une mission aussi importante, le gouvernement négligea ou refusa de lui donner l'autorité nécessaire pour rechercher les documents enfouis paisiblement en Belgique, et ne put ou ne voulut lui procurer les moyens d'examiner et de classer les tableaux épars dans les galeries de l'Europe.

L'ouvrage de M. Michiels, quoique renfermant beaucoup de choses inconnues jusqu'ici, est imparfait dans plusieurs parties essentielles ; il manque d'informations précises sur des points de fait, et il se trompe dans la classification des écoles, précisément parce qu'il

ne lui a pas été permis de voir toutes les œuvres des artistes dont il se proposait d'écrire l'histoire.

Depuis, M. Charles Eastlake, dans son excellent ouvrage sur l'origine de la peinture à l'huile, a, plus fortement que jamais, attiré l'attention sur l'art flamand et provoqué des investigations sur un sujet qui, jusqu'à présent, avait reçu si peu de véritable lumière.

Pendant le même temps, de nouvelles sources de connaissances furent ouvertes par M. de Laborde, qui avait été investi par le gouvernement français de l'autorité nécessaire pour rechercher les archives de la maison de Bourgogne, et dont les restes gisaient entassés sans ordre sur les rayons des dépôts publics. Son rapport sur l'état dans lequel il a trouvé un grand nombre de précieux documents, est navrant et dépeint la négligence qui succéda à la vaste destruction du siècle passé. Ses recherches furent récompensées par la découverte de renseignements du plus haut intérêt concernant les peintres des ducs de Bourgogne : comptes de payements pour diverses œuvres de peinture, listes de noms d'artistes inconnus

jusqu'ici, mais qui n'avaient pas moins figuré avec honneur dans les fastes de l'époque qu'ils avaient illustrée. En même temps, le gouvernement belge excitait à faire les recherches dont il avait frustré M. Michiels, et une entreprise particulière conduisit à la découverte des plus importantes révélations.

Le résultat en fut la mise au jour d'un vaste amas de détails curieux éclaircissant l'histoire de l'art primitif flamand. Les auteurs de cet ouvrage se sont donné la tâche de réunir et de coordonner ces matériaux épars. Quoique moins complets qu'ils le seront un jour, ils suffisent cependant pour retracer le développement de l'art de la peinture en Belgique non-seulement depuis le temps des Van Eyck, mais même depuis une époque antérieure. Nous avons essayé de les rassembler et d'en former, pour les premiers temps, une histoire suivie. Plus heureux peut-être que nos prédécesseurs, nous avons pu voir et comparer la plupart des chefs-d'œuvre des artistes du xve siècle, qui sont dispersés par toute l'Europe. Nous avons visité dans ce but la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, la France, l'Italie et l'Espagne, et nous

avons vu en outre la plupart de ces œuvres qui existent ici en Angleterre. Le résultat de cette inspection personnelle est un classement des écoles sous leurs chefs particuliers, résultat qui n'eût pu être atteint d'une autre manière.

ÉCOLE DE BRUGES.

CHAPITRE PREMIER.

PREMIERS EFFORTS DE L'ART.

Les documents historiques ne fournissent que très-peu de renseignements sur les premières œuvres de l'art de la peinture dans les Pays-Bas, non-seulement parce qu'un nombre infini de tableaux ont péri, mais encore parce que les historiens ont préféré d'écrire les luttes politiques de leur temps, plutôt que de nous raconter les triomphes de la peinture.

La liberté communale, un commerce florissant, une aristocratie riche et puissante, fixaient toute leur attention. Ils aimaient à donner des détails étendus sur les luttes et les jalousies des communes, sur les guerres de leurs princes à l'étranger, sur les intrigues politiques, les vanités et l'ambition des parties belligéran-

tes. Ils décrivaient avec orgueil les richesses, la splendeur et le luxe de leurs ducs et des bourgeois; mais ils négligeaient l'art et ses efforts, laissant à la postérité le soin d'en rechercher les traces à travers l'obscurité des siècles. Ainsi, tandis que la vie des peintres célèbres tombait dans l'oubli, leurs œuvres étaient soumises à toutes les vicissitudes des guerres civiles et religieuses, et le plus grand nombre était détruit. Il n'existe aucune école florissante de l'art aussi peu connue que celle de Bruges. Nous possédons plus de renseignements sur les merveilles de la peinture en Assyrie et en Égypte, que sur les travaux des frères Van Eyck. Les solides monuments de l'Orient ont résisté aux attaques des siècles, tandis que les armées étrangères, les révolutions et le fanatisme religieux ont détruit les œuvres fragiles de l'art belge. Les documents du XIVe et du XVe siècle qui en font mention, sont en petit nombre, et les galeries de tableaux en Europe possèdent comparativement peu de peintures de cette époque.

C'est donc un noble but à atteindre que la composition d'une histoire des premiers efforts de l'art en Flandre, d'autant plus que la cause de ses progrès et de ses triomphes se rattache à des considérations importantes d'un autre ordre.

L'art est un de ces développements du génie humain qu'il n'est jamais permis de restreindre à une contrée en particulier : s'il en était autrement, l'Angleterre serait par excellence la patrie des arts, car elle est essentiellement douée des qualités et des ressources qui en favorisent le développement; la liberté civile et la richesse commerciale ont toujours préparé, sinon accompagné, la grandeur artistique, et l'Angleterre les possède l'une et l'autre à un degré et dans une perfec-

tion que l'antiquité n'a jamais connus. Mais quoique ces conditions soient, nous le savons bien, insuffisantes à produire une école, peut-être quand nous en verrons surgir une dans un pays libre et commerçant comme l'Angleterre elle-même, serons-nous amenés à constater chez celle-ci l'absence d'autres éléments de prospérité pour les arts. Les Pays-Bas jouissent du même climat que l'Angleterre : leur développement manufacturier et commercial n'est pas sans analogie avec le sien ; il peut donc être utile, ou tout au moins intéressant, de suivre l'origine et les progrès de la peinture dans le pays qui fut son berceau, depuis les grossiers essais qui marquèrent sa naissance jusqu'à l'apogée de cette magnificence qui fit sa gloire.

Les beaux-arts qui avaient tellement dégénéré par toute l'Europe, que même au XIe siècle, il en restait à peine quelques traces, ne se développèrent que lentement en Belgique. La manière de peindre suivie à Pise et à Sienne, au XIe et au XIIe siècle, n'eut point d'imitateurs en Flandre jusqu'au XIIIe, et alors même, ce ne fut qu'une tentative faible et mal dirigée.

On y voyait l'imperfection et la roideur des anciens modèles, sans leur simplicité et leur largeur, et en outre, une tendance réaliste d'un art plus matériel venait se mêler aux anciennes traditions. On trouve un curieux exemple de ceci dans la figure du Sauveur bénissant Jeanne de Constantinople, laquelle est peinte sur les murs de l'hôpital de *la Biloque*, à Gand [1].

Le peintre a revêtu le Christ du costume de son époque, et recouvert la tête d'un bonnet de chasseur, orné de plumes. De même lorsqu'il a voulu peindre saint Christophe, il a indiqué le passage à travers

---

1 Cette peinture fut découverte en 1832.

l'eau, par des lignes sans art et grossièrement tracées, destinées à représenter des poissons.

Les figures, de stature colossale, sont coloriées comme les enluminures sur parchemin, et ressemblent beaucoup aux apôtres dans l'église de Sainte-Ursule, à Cologne [1]; leur haute stature ne fait que mieux ressortir l'incorrection du dessin. Un autre exemple de cette ancienne manière est le tombeau de Robert de Béthune dans l'église de Saint-Martin, à Ypres, l'un des côtés duquel est orné d'une figure agenouillée, vêtue de drap d'or couvert d'armoiries brodées. Il est toutefois difficile de se former un jugement bien exact sur cette peinture, vu qu'elle a été retouchée récemment, mais le tombeau date de 1322, époque de la mort de Robert de Béthune [2].

Quelque imparfaitement conservés que soient ces monuments de l'art ancien, ils sont intéressants comme productions d'artistes qui ont précédé immédiatement une classe assez nombreuse pour former des corporations au XIVe siècle. Protégées par les comtes de Flandre, ces corporations ne comprenaient pas seulement les peintres de tableaux, mais encore tous ceux qui employaient la brosse et le pinceau : peintres, enlumineurs, verriers, en faisaient partie, et l'art devint, dès sa naissance en Flandre, une occupation plutôt séculière que religieuse. Sans doute il y avait dans les monastères des Pays-Bas des hommes qui écrivaient et enluminaient des manuscrits, mais les moines employés à ce travail, copiaient et recopiaient les mêmes

---

[1] Les peintures de Cologne portent la date de 1224 : on dit que celles de la Biloque sont du XIIIe siècle. (*Voy.*, à ce sujet, le *Messager des sciences et des arts de la Belgique*, 1834, p. 200, et 1840, p. 224.)

[2] *Kunstblatt*, 1843, n° 34.

sujets, et n'avaient que des idées bornées en dessin et en coloris. Le progrès était lent parmi eux, parce qu'ils manquaient des éléments de l'art que développent avec force la coneurrence et l'émulation.

Les arts furent peut-être poussés dans une voie partieulière par la préeoee organisation des eompagnies de *maçons*, eomme elles s'intitulaient; venues des bords du Rhin et établies dans la Flandre, elles y firent prévaloir leur supériorité sur les anciens moines qui avaient jusqu'alors conservé le monopole de la règle et du niveau, et plaeé la peinture dans une sorte de dépendanee de l'arehitecture, caraetère distinctif auquel on reeonnaît parfaitement l'école de cette époque.

En effet, les anciens travaux qui nous restent du xive siècle, semblent être un mélange d'arehiteeture, de seulpture et de peinture.

Tous ceux qui ont visité la eathédrale d'Amiens, par exemple, peuvent se rappeler les figures en relief, groupées dans des niehes de forme gothique, où se remarquent eneore des traees de peinture.

L'usage de eolorier les figures seulptées était très-fréquent durant la dernière moitié du xiiie siècle et une grande partie du xive.

Dans les Pays-Bas cet usage était général et on y mêlait les eouleurs avec de l'huile, ainsi que le prouvent plusieurs documents. Par exemple la tombe de Jean III, due de Brabant, à Tournai, élevée en 1341, par le sculpteur Guillaume du Gardin, devait être déeorée de statues peintes à l'huile, ou, ainsi que le dit l'aete : *de pointure de bonnes couleurs à ole* [1]. L'hôtel

---

[1] Note de M. Dumortier, extraite des Archives communales de Tournai, citée dans DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, Preuves, t. Ier; Paris, 1849. Introduction, p. LXIV.

de ville de Bruges fut orné de la même manière par le peintre Jean Van der Leye [1]. Les statuts des *tailleurs d'ymaiges*, enlumineurs et peintres de Paris, en l'année 1391, font continuellement mention du même procédé qui ne cessa d'être en vogue jusqu'au commencement du xve siècle. Quelque fréquent, toutefois, que fût l'emploi de couleurs à l'huile pour l'usage dont nous venons de parler, il paraît que, pour la peinture sur panneaux, l'ancienne méthode à la détrempe était préférée et regardée comme indispensable. Souvent l'on a confondu la peinture de figures sculptées avec la véritable peinture à l'huile pour les tableaux. Ainsi l'auteur du commentaire sur la vie d'Antonello de Messine, dans l'édition de Vasari, de Florence, 1848, appuie beaucoup sur la découverte de la peinture à l'huile au xive siècle, et cite l'exemple de Jehan Coste, qui exécuta quelques travaux de peinture au château de Vaudreuil, en 1356 (n. st.). Mais il paraît que les sujets peints par cet artiste étaient des sculptures dorées et coloriées [2].

---

[1] « Jan Van der Leye, den schildere, van der cappelle te stoffeerne ten Damme, in der steden huus van Brugge, van goude, van zelver en allen manieren van olye vaerwe, dier toebehoerde, en eenen wairckman, van cxxv dagen wercken up syn selve costen : cii pont. » (De Laborde, *op. cit.*, t. 1er, p. lxiv.)

Voir aussi, quant à l'emploi de l'huile dans les couleurs, une lettre du baron Vernazza, au journal de Pise de 1794, à l'occasion d'un tableau de 1325, dans le travail de C. Eastlake : *Materials for a history of oil painting;* Londres, 1847, p. 46, ainsi que dans Vasari, *le Vite de più eccellenti Pittori*, etc., édition de Florence, 1848, t. IV, p. 86.

[2] « C'est l'ordonnance de ce que je, Girart d'Orliens, ai cautié à fere par Jehan Coste, ou chastel du Val de Rueil, sur les ouvrages de peincture qui y sont à parfaire, tant en la sale come allieurs, du commandement de monseigneur le duc de Normandie, l'an de grâce mil ccc cinquante et cinq, le jour de la Nostre-Dame en mars.

« Premièrement, pour la sale assouvir en la manière que elle est commenciée ou mieux ; c'est assavoir : parfaire l'ystoire de la vie César et au dessouz, en la derrenière liste, une liste de bestes et d'ymages, einsi comme est commencée. *Item*, la galerie à l'entrée de

Un document que nous citons plus bas, à l'appui de cette opinion, parle de Coste comme se servant d'*une buche à ardoir*, ce qui faisait probablement allusion à un moyen de chauffer et de sécher les couleurs à l'huile peu siccatives. Cependant ce genre de peintures et de décorations ne s'appliquait pas seulement aux ornements sculptés des tombeaux, des églises et des appartements; on le pratiquait aussi fréquemment pour les ciselures en bois des retables et des garnitures d'autels, faisant partie du mobilier des rois et des princes. Depuis, les progrès de l'art firent perdre à ces boiseries travaillées une partie de leur valeur et du prix qu'y attachait le goût public, mais elles occupaient toujours une grande place dans

---

la sale, en laquelle est la chace, parfaire einsi comme est commencée. *Item*, la grant chapelle fere des ystoires de Nostre-Dame, de sainte Anne et la Passion entour l'autel, ce qui en y pourra estre fet. *Item*, pour le dossier ou table dessus l'autel III hystoires; c'est assavoir : ou milieu, la Trinité, et en l'un des costez une hystoire de saint Nicolas et en l'autre de saint Loys; et au-dessouz des hystoires du tour de la chapelle, parfaire de la manière de marbré einsi comme il est commencié. *Item*, l'entreclos, qui est ou milieu de la chapelle, estanceler et noter de plusieurs couleurs estancellées. *Item*, l'oratoire qui joint à la chapelle, parfaire, c'est assavoir : le Couronnement qui est ou pignon avec grant quantité d'angres et l'Annunciation, qui est à l'autre costé. Et en VII archez qui y sont, VII ymages, c'est assavoir en chacun archet un ymage, et les visages qui sont commenciez parfaire, tant de taille comme de couleurs, et les draps diaprez nuer et parfaire; et une pièce de merrien qui est au-dessouz des archez armoïer de bonne armoierie ou de chose qui le vaille. Et toutes ces choses dessus devisées seront fetes de fines couleurs à huile et les champs de fin or enlevé, et les vestements de Nostre-Dame de fin azur et laialment toutes ces choses vernissiées et assouvies entièrement sans aucun deffaute. Et fera ledit Jehan Coste toutes les œuvres dessus dictes, et trouvera toutes les choses nécessaires à ce, excepté buche à ardoir et liz pour hosteler ly et ses gens en la manière que l'en ly a trouvé ou temps passé. Et pour ce faire doit avoir six cens moutons, desquiex il aura les deux cens à présent sur le terme de Pasques et deux cens à la Saint Michel prochainement venant, et les autres deux cens ou terme de Pasques après ensuivant. Accordé et commendé par M. S. le Duc de Normandie, au Val de Rueil le XXV[e] jour de Mars MCCCLV. » (DE LABORDE, *op. cit.*, t. III, pp. 460-462.)

les vieux inventaires. Celui du duc d'Orléans, par exemple, dressé en 1396, mentionne : « Ung grants tableau cloans et ouvrans, à un Mont Calvaire dedens en un costé et en l'autre un ymaige de Nostre Dame, tout pourtrait; une fleur de lys de bois dorée dehors ; cloant et ouvrant là où il a dedans en haulteur un Crucifiement et Nostre Dame et Sainte Anne » et « deux tableaux de boys à pignon et à arest, argentez dehors... à une Annonciation dedens et un Dieu en croix... [1] » Tels étaient avec les missels enluminés et les vitraux peints, les monuments princiers de l'art à cette époque.

Graduellement, l'emploi des procédés de la peinture à l'huile s'étendit à la décoration des étendards et des pennons sur lesquels étaient représentées les devises et les armoiries de ceux à qui ils étaient destinés; ces figures avaient souvent de la grâce et une certaine correction de dessin. Dans les archives de Lille et de Bruxelles on rencontre de fréquentes mentions de ces sortes de peintures, et il existe des preuves que cet art était cultivé non-seulement dans les Pays-Bas, mais encore dans toute la France et toute l'Italie [2]. Les anciennes archives de la ville

---

[1] De Laborde, *op. cit.*, t. III, pp. 126, 127.

[2] Voici des renseignements extraits d'un compte de l'hôtel du duc d'Orléans : (16 mai 1387.) « Johanni Imperatio, civi Astensi, pictori, pro XII banderiis quarum sex depicte fuerunt ad arma domini ducis Turonie, et alie sex ad dicta arma et domine ducisse, transmittendis et portandis ad loca bacuarum sancti Albanie et Trinitatis, jurisdictioni domini episcopi subjecta, per gentes principis Achaye ab ipso oblata, etc. XXII solidos, VI denarios Astenses.... Dicto Johanni Imperatio pro factura et pictura dictarum XII banderiarum XIX l. VII s. Astenses. » (De Laborde, *op. cit.*, t. III, p. 29.)

Ailleurs : — (Février 1393.) « A Chatelani Bonneret, de Milan, peintre, pour la vente et délivrance de XXXIII bannières, aux armes de Monseigneur le duc, par lui baillées et délivrées audit Cautelon du commandement et ordonnance de Monseigneur de Coucy : LXXIII l. XIII s. » (De Laborde, *op. cit.*, p. 75.)

d'Asti contiennent des documents où se trouvent les détails des moyens mis en usage par les peintres du pays. Les matériaux employés étaient de la gomme, de la colle et de la cire, qui, mêlées ensemble avec les couleurs, formaient une couche solide de peinture [1]. Willems a reproduit, dans son *Belgisch Museum*, quelques-unes de ces anciennes bannières, et démontré la manière dont elles étaient exécutées [2].

Parmi les artistes qui s'occupaient de peinture, dans les villes de Belgique et de France, il y en eut naturellement qui furent doués de plus de génie que d'autres. La concurrence et l'émulation devaient produire ce résultat. Tandis qu'à Paris ils étaient assez nombreux pour former une *guilde* ou corporation dont les règles et les priviléges furent approuvés par Charles V [3],

---

Dans les comptes de la ville de Lille de 1381-1382 et de 1382-1383, on lit :

« A maistre Jehan Mannin (ou Mauvin), paintre, pour le fachon desdites banierettes et puignons. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, Introduction, p. LXVI.)

(Août.) « A maistre Jehan Mannin, paintre, pour avoir painturé de couleurs à ole IX cappes de plonc servans à le porte Saint-Sauveur, et les pumiaulz et banierrettes, là ossi servans, payet pour certain marquiet de ce fait à lui : LIII l. IIII s. » (De Laborde, *ibid.*)

Compte de la recette générale de Brabant (1411-12) :
— « *Item.* Christoffle Besaen, myns voirscreven heeren scildere, om twee bannyeren, II wimple, VI bannyeren... met finen goude ende met olyen op ziden laken. » (De Laborde, *op. cit.*, t. II, p. 292.)

[1] (Février 1389, n. st.). « Anthonio Bellono, civi Astensi, speciario pro IIIIc VIII peciis auri fini batuti ; pro gomma, pro colla, tela nigra, candelis, cera, laurio, pertico, auro, pigmento necessario pro factione trium banneriarum ad arma domini ducis : XXV l. I s.

» Johanni Alumniaco, mecerio, civi Astensi, pro XL rasis seu brassis cendati, pertiti et jalni, et pro serico seu seyta et certis aliis necessariis pro dictis banneriis : XXXVIII l. X s.

» Christoforo de Almania, magistro brodure, factione dictarum trium banneriarum XVII l. IIII s. Pro eadem per bulletam mandamenti gubernatoris datam III die aprilis IIIIxxI l. XV s. » (De Laborde, *op. cit.*, t. III, pp. 37-38.)

[2] *Belgisch Museum* : Gand, t. III, pp. 37-39.

[3] Charles V accorda, en 1390, à l'académie de Saint-Luc de Paris,

à Bruges existait déjà la corporation de saint Luc dont la fondation n'est pas exactement connue. On suppose qu'elle est due au comte de Flandre, Louis de Male, qui consacra ses moments de loisir à la protection des arts durant les années de paix qui précédèrent la révolution à la suite de laquelle il fut chassé. Jean de Hasselt occupait la place de « peintre de Monseigneur » à la cour du comte Louis [1]. Son nom fait supposer qu'il était né à Hasselt, ville peu éloignée du lieu de naissance de Hubert et de Jean Van Eyck. On ne connaît plus aucune des peintures de ce Jean de Hasselt, mais la mention suivante, dans les comptes de la Flandre, peut faire juger de ses services et du prix qu'on y attachait. — « Item, à maistre Jehan de Hasselt, pointeur, « pour plusieurs estoffes qu'il avoit mis hors, du com- « mand Monseigneur, pour faire une image de Nostre- « Dame à la maison Monseigneur à le Walle, ainsi « que par lettres Monseigneur et cédule des maistres « d'hotel appartient : LXVI liv. XI s. VIII d. [2]. »

Ceci prouve qu'en 1379 Jean était officiellement employé, dans sa profession, par Louis de Male. Après la mort de ce prince, en 1384, il continua à

---

la franchise de taille, de subside, et même de garde de ports et du guet. Charles VI confirma ces privilèges en 1391. (LENOIR, *Musée des monuments français;* Paris, 1800 ; t. III, pp. 9 et 11.)

[1] Il avait une pension annuelle de 20 livres de gros. (MICHIELS, *les Peintres Brugeois ;* Bruxelles, 1846 ; p. 13.) C'est M. Gachard qui a fait connaître cette particularité en 1841, dans son *Rapport sur les archives de la chambre des comptes de Flandre, à Lille,* p. 64.

[2] Extrait du compte de la recette générale de Flandre, du 30 mars 1379 (n. st.) au 22 mai 1380. (*Voy.* DE LABORDE, *op. cit.,* t. Ier, Introduction, p. L.)

« A Jehan de Hasselt, paintre, par lettres Monseigneur, données le XXV d'aoust IIIIxx et VI, pour I taveliau d'autel qu'il avoit fait au commandement Monseigneur en l'église des Cordeliers à Gand, LX francs ; payé à lui en rabat de ladite somme : XL fr. » (Extrait du compte de la recette générale de Flandre, du 15 mars 1386 (n. st.) au 10 mars suivant, cité par M. DE LABORDE, *op. cit.,* t. Ier, p. 6.)

peindre pour Philippe le Hardi, et il fit, en 1386, *un taveliau d'autel* pour l'église des Cordeliers à Gand, au prix de 40 livres. A partir de cette date, son nom ne paraît plus dans les comptes, et il est remplacé par celui de Melchior Broederlain, ou Broedlain, « *paintre de monseigneur de Bourgogne et varlet de chambre.* »

Lorsque les ducs de Bourgogne devinrent comtes de Flandre et d'Artois, ils importèrent à Bruges le luxe et la splendeur de la cour de France. Ils faisaient broder leurs manteaux en or pour surpasser les bourgeois flamands qui témoignaient de leurs richesses par des habillements du drap le plus beau et le plus fin. M. de Laborde, citant Martial d'Auvergne, dit avec raison : « On s'harnachait d'orfaverie. » Mais si les princes et les nobles portaient des manteaux couverts de broderies d'or et d'argent, ils avaient encore des dressoirs chargés de vaisselle, et leurs écrins renfermaient une foule de bijoux ciselés en métal précieux et étincelants de diamants et de rubis.

Ces trésors de ciselure étaient plus précieux par la beauté du travail que par la valeur de la matière; on les faisait servir à corrompre des princes, à se réconcilier avec des ennemis, quelquefois on en était réduit à les briser et à les fondre pour payer les valets et les archers.

L'usage auquel on faisait servir ces objets imposait la nécessité d'en avoir en réserve. Aussi les orfévres devinrent-ils tout naturellement des artistes habiles et des citoyens opulents; et il était dans l'intérêt des ducs de se les attacher, en les nommant à des fonctions qui semblent avoir été plutôt des prétextes à gratifications et à salaires que de véritables emplois. Les orfévres et les peintres du duc étaient donc classés parmi les « varlets, » et lorsque ce titre leur arriva de

France, ces fonctions n'avaient aucun caractère de domesticité. Il perdit cependant de son importance quand les ducs et les princes cessèrent de protéger les arts. La dignité des peintres ne souffrait point de ce titre de varlet; les artistes de ce temps-là étaient des hommes plus remarqués qu'ils ne le sont aujourd'hui.

Jamais prince ne se plut davantage à déployer de la magnificence que Philippe le Hardi. Il distribuait avec libéralité à ses parents, à ses amis, et même à ses ennemis, des sculptures d'or et d'argent, des peintures, des diamants et des perles, enfin tout ce que les arts de l'époque lui offraient de plus riche.

« En 1389, dit dom Plancher dans son *Histoire de Bourgogne*, le duc Philippe étant en Flandre, envoya au roi comme cadeau de nouvel an, une bourse en or (*fermail*), où était représentée, assise dans un verger, une dame tenant en main un diamant de la valeur de 600 livres. Il envoya à la reine un tableau de l'ensevelissement du Christ, peint en or, et au duc de Berri, une sainte Catherine aussi en or [1]. »

Pour pacifier l'Angleterre irritée contre la France, il fit parvenir à la famille royale une quantité de riches tapisseries, au duc de Lancastre, nous apprend le même Plancher, une histoire de Clovis, au duc de Gloucester, une histoire de la Vierge. Lorsque ses tableaux et ses sculptures ne réussissaient pas à gagner l'amitié de l'Angleterre, il s'en servait pour payer la rançon des prisonniers de marque. Lorsque Jean sans Peur, comte de Nevers, fut fait prisonnier à Nicopolis sur le Danube, l'orfévre Digne Raponde avança 200,000 ducats pour le racheter; et le roi de Mitylène, apportant une bonne nouvelle, le duc lui

---

[1] Dom PLANCHER, *Histoire de Bourgogne*; Dijon, 1739; t. III, p. 117.

donna en cadeau une coupe d'or, où était sculptée en relief une figure de la Vierge [1].

Lorsque fut signée la paix avec l'Angleterre, il envoya au roi de la Grande-Bretagne un magnifique manuscrit décoré d'une image de saint Georges, et fit présent au duc de Gloucester d'une image de saint Antoine [2].

En 1383, Philippe le Hardi posa la première pierre du couvent des Chartreux, à Dijon. Ce couvent, quoiqu'en ruines aujourd'hui, est encore une preuve de son goût et de sa munificence. Il n'y prodigua pas seulement l'argent, mais encore les ornements en or et en argent, recouvrit les murailles de peintures, et décora les fenêtres de vitraux peints.

Ce fut Jean Malouel, artiste dont nous ne possédons plus rien, qui fut chargé des peintures murales; la châsse qui ornait le maître autel, et qui était sculptée par un Flamand, était ornée de peintures par Broederlain, conservées jusqu'à présent, et qui forment un des jalons de l'histoire de l'art en Flandre.

Cet artiste reçut de Philippe de Bourgogne une pension annuelle de 200 livres [3]. Il paraît que Broederlain ne fut employé d'abord qu'à des travaux ordinaires, par exemple, à peindre des bannières pour le duc [4], mais, en 1398, il produisit les deux châsses de Dijon, qui nous donnent une haute idée de son talent. Lors

---

[1] *Histoire de Bourgogne*, t. III, p. 164.

[2] *Ibid.*, p. 159.

[3] Compte de la recette générale de Flandre de la Saint-Jean-Baptiste 1385 au 11 mars suivant : « A Melchior Broedlain, pointre de monseigneur de Bourgogne et varlet de chambre, lequel pointre Monseigneur a retenu à IIc francs de pension par an tant comme il lui plaira. » (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 4.)

[4] Compte de la recette générale de Flandre, commençant au 16 mars 1386 : « A Melchior Broedlain, pointre Monseigneur, pour

de la suppression des couvents en France, ces peintures de Melchior Broederlain furent enlevées du monastère et cachées dans la cathédrale de Dijon, et, plus tard, transférées à l'endroit qu'elles occupent aujourd'hui au Musée de cette ville. Elles offrent un curieux exemple des changements que l'art avait subis depuis l'époque des tableaux de la Biloque à Gand jusqu'au XIVe siècle. La sculpture, l'architecture et la peinture s'y confondent. La partie centrale des deux châsses offre des sujets sculptés, encadrés dans des tabernacles gothiques : à l'intérieur des volets, des niches pointues sont occupées par des figures de saints, roides et allongées; sur les panneaux extérieurs sont peintes, à la détrempe, des scènes tirées de l'Écriture. L'une d'elles a beaucoup souffert des ravages du temps, dont l'action sur le plâtre a enlevé toute trace de couleur. — Heureusement, les peintures de l'autre sont restées intactes : la châsse intérieure est longue de 8 pieds, et haute de 5 ½ pieds. Les sculptures représentent le Calvaire, qui ne compte pas

---

lequel Monseigneur mande par ses lettres, données le XXIIII de septembre IIIIxx et VI, pour plusieurs estoffes à lui commandées. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 6.)

Compte de la recette générale de Flandre, du 10 mars 1387 (n. st.) au 11 mars suivant : « A Melchior Broederlain, paintre; à Claux, le tamburier et ménestrier de M. S. : XL l. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 9.)

Melchior Broederlain est encore cité dans le compte de la recette générale de Flandre, du 1er février 1394 (n. st.) au 1er février suivant. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 11.)

Compte de la recette générale de Flandre, du 1er février 1395 (n. st.) au 31 janvier 1397 (n. st.) : « A Melchior Broederlain, varlet de chambre et paintre de monseigneur le duc de Bourgogne, conte de Flandres, auquel Monditseigneur a fait païer et délivrer la somme de IIIIxxVII francs et III sols parisis, monnoie de France, pour les parties cy-après déclairées, lesquelles il avoit par commandement et ordonnance de Monditseigneur faites et délivrées au seigneur de Dicquemme, pour porter ou voïage de Frize, pour faire deux estandarts de satin, de bateure de fin or, à oile, de la devise de Monditseigneur de Bourgogne. » (De Laborde, *op. cit.*, p. 11.)

moins de vingt figures, l'Adoration des Mages et l'Ensevelissement du Christ, l'une composée de neuf personnages et l'autre de huit. Ces figures, enluminées suivant la mode primitive, ainsi que les saints placés dans les niches gothiques des côtés, décèlent chez leur auteur de notables perfectionnements. L'artiste fut Jacques de la Baerse, sculpteur de Termonde, où il exerçait son art en 1391 [1]. La peinture des sculptures et les décorations des volets furent d'abord confiées à Jean Malouel, qui habitait alors Dijon; mais son travail n'ayant pas paru satisfaisant, Melchior Broederlain en entreprit la tâche; il peignit sur les volets l'Apparition et la Salutation de l'Ange à Marie, la Présentation au Temple et la Fuite en Égypte, et, en haut, Dieu le Père, ceint de la triple couronne et environné d'anges.

Considérons maintenant à quelle école Broederlain put se former, et quel fut le sentiment qui le dirigea dans son art.

Au XIVe siècle, il n'existait, à proximité de la Flandre, aucune autre école de peinture plus propre à exercer une grande influence, que celle du Rhin. Nous pouvons juger, par ce qui nous en reste, que celle de Cologne était animée d'un sentiment religieux tout à fait propre à ennoblir l'esprit de ceux qui la suivaient. Un certain idéal guidait toujours ces artistes dans la composition et l'exécution de leurs sujets. Pénétrés de pareilles idées, les artistes flamands devaient s'élever à une conception de la nature plus digne et plus noble, et lui donner une touche de douceur et de beauté, qu'elle n'avait pas atteinte jusqu'alors, et si nous trouvons que ces artistes n'arrivèrent pas à ce but, nous sommes forcés d'en attribuer les causes à des circon-

---

[1] DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, Preuves, t. Ier, table.

stanees particulières à la Flandre. Une de ces causes est peut-être la position soeiale qu'oecupèrent les peintres flamands dans le palais du prince. Des fantaisies ou des caprices personnels pouvaient devenir très-défavorables au développement de grandes inspirations, ou aux contemplations intérieures qui forment l'âme de l'artiste. Quoi qu'il en soit, les conceptions de Broederlain sont inférieures à celles de l'école de Cologne, et se rapprochent davantage de l'école de Westphalie. Ses tableaux sont surtout remarquables par la teinte claire et légère qu'il sait donner aux chairs; mais il manque de vigueur, la lumière et les ombres sont tranchées trop abruptement, il a une maigreur de coloris, et une absenee de clair-obscur, qui sont le caractère particulier de l'ancienne école de Westphalie. Les têtes sont plates et sans relief, les figures laides, les mains et les pieds trop longs, les formes humaines sont lourdes et sans aucune élégance, et le type de l'enfant Jésus est désagréable à la vue. Si Broederlain a ces défauts, de l'autre côté, ses draperies ont la simplicité et la grâce des anciens peintres de Cologne. Dans les panneaux dont nous avons parlé ci-dessus, il ne peut y avoir de contraste plus frappant que celui qui existe entre le style facile et élégant qui caractérise les figures de la Vierge et du Sauveur dans la Fuite en Égypte, et la lourdeur de pose et de traits de saint Joseph. Évidemment, le peintre luttait entre le désir de produire une imitation matérielle de la nature, et les inspirations gracieuses des maîtres de Cologne.

Mais bien que Melehior eût formé son style par l'étude des maîtres du Rhin, sa composition fait pressentir le style postérieur de l'éeole flamande : une tendanee réaliste marque déjà le vieux Flamand et c'est

le trait distinctif d'une école dont les adeptes se faisaient une loi d'imiter servilement la nature dans ses formes les plus matérielles. Il ne faut point chercher ici l'idéalisme ni la distinction des types; vous n'y trouverez qu'une scrupuleuse imitation de la réalité : Broederlain est un copiste exact. Une combinaison et un choix particulier de couleurs, joints à une grande vigueur de ton dans les draperies, voilà son caractère le plus saillant, qui se retrouve également dans les anciens tableaux de Bruges, de Gand et autres villes des Pays-Bas et qui fournit un point de repère pour l'appréciation de ces derniers.

L'école de Bruges, et peut-être celle du Limbourg, qui avait dirigé les débuts de Van Eyck dans la carrière artistique, étaient des écoles secondaires, dérivées de celles du Rhin où tous les artistes de la Flandre et de l'Allemagne vinrent puiser leurs inspirations. Les Flamands furent des premiers à profiter de cette heureuse influence, pour épurer leurs compositions des types vulgaires et repoussants qui déparaient leur style primitif. A l'époque où Van Eyck arriva en Flandre, l'art y avait déjà réalisé de notables progrès. Ainsi s'expliquent et s'éclaircissent plusieurs points douteux de l'histoire artistique de ce pays. En effet, nous avons peine à nous figurer comment Van der Meire, le premier élève d'Hubert Van Eyck, est si faible et si différent de son maître. Mais c'est que son style était celui des artistes primitifs, avant que le génie d'Hubert eût modifié et ennobli la manière flamande. Il y a encore d'autres œuvres qui, comme celles de Melchior Broederlain, peuvent nous donner une idée de l'état ancien de la peinture en Flandre. La salle des marguilliers de la cathédrale de Bruges renferme un tableau d'autel représentant le Christ en

croix, la tête penchée de côté, et trois anges peints en bleu, qui recueillent le sang que laissent échapper ses plaies. A droite de la croix, on voit la Vierge évanouie dans les bras de saint Jean, et deux femmes. Plus loin, on aperçoit sainte Barbe avec la tour emblématique. Quatre autres personnages occupent la gauche : l'un d'eux, vêtu de la dalmatique, montre le Sauveur du doigt, et son geste s'explique par ces paroles écrites sur un fond d'or · *Vere Dei filius iste.* Au fond du tableau, sainte Catherine tenant d'une main une roue, et de l'autre un glaive, foule aux pieds la figure d'un roi. Ce tableau, qui appartenait autrefois à la corporation des tanneurs de Bruges et qui fut donné à la cathédrale par M. Vermeire Van Damme, un des marguilliers, a une ressemblance frappante avec les œuvres de l'école de Cologne du XIVe siècle. La figure du Sauveur est longue et maigre, les extrémités sont défectueuses, comme en général tous les détails : cependant quand on examine ce tableau pendant quelque temps, on est frappé de la vérité qui y règne et l'on se reporte avec intérêt à l'époque où il fut exécuté. Les têtes de femmes ne manquent ni d'expression ni d'élégance; leur pose est digne et simple ; les draperies, surtout celles de la Vierge, sont exécutées avec un soin remarquable. Les figures d'hommes leur sont bien inférieures : elles sont courtes et épaisses; celle du centurion surtout est un modèle de trivialité. Le ton blême des carnations manque de transparence et de clair-obscur, les contours sont indécis; défauts caractéristiques de l'école de Westphalie. D'un autre côté, l'ampleur et le coloris éclatant des ajustements annoncent l'école flamande.

Le musée de Valence possède un petit panneau dont le style se rapproche beaucoup de celui de Broederlain;

il appartient certainement à la même époque : même simplicité des draperies, même opposition que nous avons déjà constatée dans le tableau de Dijon et dans celui de Bruges, entre l'ampleur et la couleur des vêtements et le ton blafard des chairs. Il représente le Christ au tombeau, soutenu par un ange et entouré de plusieurs personnages agenouillés : ce sont, à droite une femme avec ses deux filles, à gauche un homme avec deux jeunes garçons, évidemment une famille. La bibliothèque de Berlin [1] possède aussi plusieurs petits tableaux sur bois qui paraissent être des études plutôt que des productions achevées, mais qui sont tout à fait dans le style de Broederlain.

Si après avoir examiné ces compositions au point de vue artistique, nous les envisageons plus spécialement sous le rapport des moyens qui ont présidé à leur exécution matérielle, elles nous fournissent une foule de particularités dignes d'attention et propres à répandre un grand jour sur l'introduction de la peinture à l'huile.

Nous avons donné plus haut la preuve de l'emploi fréquent de couleurs à l'huile pour peindre des sculptures et des bannières. Maintenant nous sommes arrivés à la période où ces couleurs à l'huile s'employaient pour certaines parties peu importantes des tableaux, tandis que le reste était peint à la détrempe.

Mais avant de poursuivre, il est, croyons-nous, nécessaire d'établir un rapide parallèle entre l'ancienne peinture des maîtres flamands et celle des autres écoles, afin de nous assurer si les procédés de la détrempe ne renfermaient pas en eux-mêmes les causes

---

[1] *Entwürfe und Studien eins Niederlandischen Meisters aus den XV Jahrhundert*, etc.; Berlin, 1830.

qui firent sentir aux premiers la nécessité de perfectionner les moyens généralement mis en usage.

Il est clair que le climat doit exercer, dans tous les pays, une grande influence sur les progrès de l'art, et que les moyens matériels pratiqués dans les climats chauds, sont inapplicables dans les pays du Nord. Il est probable que les peintres des Pays-Bas comprirent dès le principe la nécessité de chercher une méthode qui pût garantir leurs œuvres des effets d'une atmosphère humide et très-variable, et rendre plus durables leurs couleurs et leurs vernis. A l'origine de l'art, ils durent trouver par expérience qu'ils ne pouvaient pas impunément laisser leurs tableaux exposés à l'air, et que les moyens conservatifs employés par les Italiens étaient tout à fait insuffisants pour eux. Van Mander nous apprend, que la peinture à la colle et au blanc d'œuf fut introduite dans les Pays-Bas par les Italiens [1]. Les Flamands avaient aussi appris que le procédé employé par l'Italie pour la peinture à la détrempe, différait essentiellement d'après le degré de chaleur des diverses parties du pays. Les matières visqueuses ou siccatives, telles que la colle et le blanc d'œuf s'employaient comme véhicule, en quantité plus ou moins grande ; on remédiait à leur épaississement en y ajoutant du miel ou du suc laiteux de figuier *(lattificio del fico)* [2], et on en augmentait encore la fluidité au moyen du vinaigre, de la bière ou du vin, selon l'occurrence. Dans tous les pays, ces moyens de peindre à la détrempe étaient connus. Pour les miniatures sur vélin ou sur papier, on ne prenait pas les mêmes

---

[1] Van Mander, *Het schilderboeck*, in-4° ; Haerlem, 1604 ; p. 199.

[2] Cennini, *Il libro dell' arte o Trattato della pittura ;* Florence, 1859 ; p. 61, ch. xc.

soins pour garantir les couleurs contre l'influence de l'atmosphère. On les recouvrait simplement d'une légère couche de vernis (*una mano di colla*), et dans l'Italie centrale, ces sortes de miniatures pouvaient se conserver durant de nombreuses années. La chaleur du climat permettait aux plus grands artistes de peindre des tableaux d'une dimension colossale, sur les murs et dans les cloîtres exposés aux intempéries de l'air, et dans les *Campi santi*. Mais les moyens ordinaires devenaient insuffisants au nord de l'Italie. Les peintres de l'école de Padoue, tels que Squarcione, Mantegna et leurs successeurs, exécutèrent de ces peintures murales, mais elles durèrent peu, et en plusieurs endroits périrent en très-peu de temps. Les mêmes causes produisirent le même effet à Venise, et ceci explique en partie pourquoi les artistes du nord de l'Italie employèrent plus fréquemment la toile, que leurs confrères du midi. En outre, ils faisaient usage, dans leur détrempe, d'un mélange de couleurs plus tenace et plus durable que celui des peintres de l'Italie centrale. Un examen soigneux des ouvrages de Mantegna, Cosimo Tura, Marco Zoppo, Crivelli, et de quelques-uns de Vivarini, prouve qu'ils étaient peints avec une détrempe aux couleurs moins épaisses, ayant moins de corps, et sur une toile beaucoup plus forte, que les tableaux des artistes du Midi. Tous ces faits étaient connus en Flandre, et les peintres de ce pays ont dû être convaincus, de bonne heure, de la nécessité où ils se trouvèrent de chercher à donner plus de solidité aux matériaux dont ils se servaient. Ils paraissent avoir fait peu d'essais en peinture murale. Van Mander n'en mentionne aucune, et il reste peu de vestiges de ce genre. Le climat devait mettre obstacle à de pareilles peintures. Ils firent donc usage de la toile et

du bois; ils y appliquaient une détrempe ayant peu de corps, comme étant moins sujette à se gercer et à s'écailler, et, comme tous les anciens maîtres, ils terminaient en mettant une couche de vernis résineux, qui avait le double avantage de donner du ton et de la vigueur au sujet, en même temps qu'il préservait la détrempe des atteintes de l'air.

L'opposition remarquable qui existe entre les pâles carnations du tableau de Dijon et le coloris vigoureux des draperies, nous paraît résulter d'une autre singularité qui n'appartient pas exclusivement aux peintres des Pays-Bas, mais qu'ils pourraient bien avoir contractée de leur extrême variété de procédés. Il est assez probable que cette vigueur de ton si saillante dans les draperies, était le résultat de l'emploi de l'huile dans les parties du tableau. L'examen attentif du panneau du Saint-Sauveur, à Bruges, nous conduit à une conclusion tout à fait identique. Dans tous les détails de ce panneau, la détrempe employée est dure et manque de transparence, différant en cela de celle de l'école de Cologne, qui paraît tirer sa limpidité et son poli d'un amalgame de cire et de miel, et de celle de Gentile da Fabriano, qui sut donner à ses détrempes une douceur et un brillant qu'on rencontre rarement chez les Italiens, ses contemporains. Si quelque point de ressemblance peut rapprocher cette peinture de celle des autres écoles, on le trouvera dans les œuvres de Crivelli, Mantegna et des autres artistes de l'Italie septentrionale, qui paraissent avoir employé un amalgame d'une consistance et d'un aspect très-peu différents. Quant à l'emploi d'un vernis coloré par Broederlain, le fait paraît n'admettre aucun doute : les éraillures partielles que les panneaux ont subies, ont mis à nu de larges espaces où le vernis primitif a disparu, et par-

tout à ces endroits la couleur est terne et grise; de sorte que la vivacité des tons est, dans toutes les parties du tableau, en raison directe de leur conservation plus ou moins parfaite. L'usage de ce vernis coloré dans les tableaux de l'ancienne école flamande, et l'effet produit par sa disposition dans quelques parties de ce tableau, expliquent, jusqu'à un certain point, comment il se fait que tant de vieilles peintures de ce temps nous frappent par le ton gris et terne de leurs couleurs. C'est un effet naturel du temps; le vernis qui agissait comme glacis a été enlevé, et les couleurs ont naturellement perdu le ton qu'elles devaient posséder originairement.

Nous terminerons par quelques courtes observations ce coup d'œil sur les peintres qui précédèrent immédiatement Hubert, Jean et Marguerite Van Eyck.

Tandis que Broederlain enrichissait de ses peintures la chartreuse de Dijon, Jehan Malouel travaillait activement à la décoration des murailles.

Jehan Malouel paraît avoir été un badigeonneur de sculptures plutôt qu'un peintre. Nous savons déjà qu'il avait échoué dans l'entreprise de l'œuvre du sculpteur J. de la Baerse. Toutefois, il semble avoir mieux réussi dans d'autres essais : il enlumina et dora cinq retables en bois pour les chartreux de Dijon; il composa un panneau de la Vierge, avec saint Joseph, saint Pierre et saint Antoine, et il décora quantité de harnais de joute pour un tournois. Ce fut sous le premier des ducs français qu'il se livra à ces modestes travaux, dans lesquels il fut assisté par un peintre, nommé Hermann de Cologne [1]. L'avénement du duc Jean sans Peur lui valut de l'avancement, car on le voit figurer dans les

[1] De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, Preuves, t. III, table, pp. 551, 565.

comptes de ce règne en qualité de « peintre de Monseigneur, et varlet de chambre, » au salaire de 20 livres par mois [1]. Nous le retrouvons en 1406, à Paris et à Compiègne, peignant des harnais de joute pour le duc Jean [2], et, l'année suivante, en Bourgogne, employé aux travaux du couvent de Dijon [3]. En 1415, il eut l'honneur de peindre son maître, dont le portrait fut envoyé au roi de Portugal par un ambassadeur spécial [4]. A partir de cette époque, le nom de Jehan Malouel disparaît des comptes du duc, et il est remplacé par ceux de Henri Bellechose de Brabant, Jehan le Voleur et Hua de Boulogne, dont nous parlerons plus loin.

---

[1] Compte de la recette générale des finances de 1411-1412 : « A Jehan Malwel, paintre et varlet de chambre de Monseigneur le duc, IIIcXL livres qui deuz lui estoient pour ses gaiges qui sont de XX livres par mois. » (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, pp. 23-24.)

[2] Compte de la recette générale des finances du 6 novembre 1405 au 19 novembre 1406 : « A Jehan Malouel, paintre et varlet de Monseigneur, auquel Monditseigneur, en récompensation de ce qu'il avoit demouré devers lui à ses frais et despens tant à Paris comme à Compiègne, par l'espace de cinq mois, commencés au mois d'avril MCCCC et six, et fenis continuellement, tant pour aider à faire plusieurs harnois de joustes pour ledit seigneur et aucuns de ses gens, pour jouster à la feste des nopces de monseigneur le duc de Thouraine et de monseigneur le conte d'Angoulesme, nagaires faites audit Compiègne, comme pour plusieurs autres choses de son mestier que Monditseigneur lui fist faire, la somme de XL escus d'or. » (DE LABORDE, *Op. cit.*, Preuves, t. Ier, p. 17.)

[3] (DE SALLES), *Mémoires pour servir à l'histoire de France*, etc.; Paris, 1729; in-4°, p. 161.

[4] *Ibidem*, p. 138.

CHAPITRE II.

HUBERT VAN EYCK.

Jean sans Peur, qui succéda à son père comme duc de Bourgogne, n'hérita pas de ce vif amour des beaux-arts, qui avait rendu ce prince célèbre. Pour payer ses dettes, il vendit de riches miniatures, des statuettes d'or et d'argent, et ne s'occupa guère d'attirer à sa cour quelque artiste qui pût surpasser Jean Malouel, dont le talent ne fut jamais que d'un ordre secondaire.

L'orgueil et peut-être l'affection filiale engagèrent cependant le duc Jean à ordonner qu'on élevât un monument convenable à la mémoire de son père, et les sculpteurs Claux de Vernes et Claux Sluter, exécutèrent un mausolée qui orna, pendant plusieurs années, la chartreuse de Dijon.

Un simple coup d'œil jeté sur les nombreuses figures

qui décorent ce monument, convaincra l'observateur le plus superficiel que les sculpteurs ne possédaient qu'à un faible degré le sentiment de l'art, quoiqu'ils aient montré du talent dans l'ensemble de leur ouvrage. En général, les figures auxquelles l'artiste a voulu imprimer un caractère de gravité et de mélancolie, représentent plutôt la douleur physique. Le corps est trop court, les attitudes sont mauvaises, en un mot, il y a peu de goût. En de pareilles mains, et sous la protection d'un souverain tel que Jean sans Peur, il était difficile que l'art fît des progrès. En effet, il resta presque stationnaire à Bruges et en Bourgogne, tandis que, dans le pays de Liége et dans la ville républicaine de Gand, les Van Eyck le firent fleurir.

La famille de Van Eyck était originaire du duché de Limbourg, sur les bords de la Meuse, où de nombreuses villes libres et puissantes, comme celles de Flandre, s'élevaient au milieu d'une prospérité croissante. L'art s'y propagea et y fit des progrès, puisant sa force et son expérience dans les derniers efforts des miniaturistes et des enlumineurs.

Dès le XV[e] siècle, le duché de Limbourg avait envoyé à l'étranger des artistes, dont les noms sont conservés dans les annales des arts, et dont la réputation inspira les vers suivants à un chroniqueur de l'époque :

« Es hätte kein Maler zu Köln oder Mastricht,
(So gibt die Aventure bericht,)
Eine Kriegergestalt gemalt so schön,
Als der Knap zu Ross war anzusehn [1]. »

Un de ces artistes fut Pol de Limbourg qui, avec

[1] W. von Eschenbach, *Parcival Ritter gedicht;* Augsbourg, 1477; in-fol. (Plusieurs fois réimprimé.)

ses deux frères, entra au service de Jean, duc de Berry, grand protecteur des lettres et des arts, et qui, avec le concours de Charles VI, roi de France, son frère, reconstruisit le palais de Bicêtre, ancienne demeure de l'évêque anglais de Winchester.

Un manuscrit de l'historien Josèphe, à la bibliothèque nationale de Paris, est rempli de miniatures exécutées par les deux artistes belges. C'est malheureusement la seule preuve qui nous reste de leur talent [1].

Nous croyons que Hasselt, dans le Limbourg, est le lieu de naissance de Jean de Hasselt, peintre et *varlet* du comte de Flandre, et Liége vit naître Hennequin qui construisit la tombe de Charles V, à Rouen [2].

On ne trouve point de traces certaines de la famille des Van Eyck, avant Hubert qui illustra ce nom. Il naquit à Maeseyk en 1366 [3].

Joes Van Eyck ou Van Hyke et Marguerite Van den Huutfanghe, sa femme, dont les noms se trouvent inscrits au registre de la confrérie de Notre-Dame aux Rayons dans l'église de Saint-Jean à Gand, en 1391 [4],

---

[1] Pol de Limbourg fut au service du duc de Berry de 1400 à 1416. L'inventaire des biens délaissés par ce prince, en 1416, se trouve à la Bibliothèque de Sainte-Geneviève à Paris, et renferme le poste suivant, f° 267 v°. : « *Item*, un livre contrefait d'une pièce de bois paint en semblance d'un livre, où il n'a nulz feuillez, ne riens escript, couvert de veluyau blanc à deux fermoers d'argent dorez, esmaillé aux armes de Monseigneur, lequel livre Pol de Limbourc et ses deux frères donnèrent à Monditseigneur aux estraines mil CCCC et dix; prisé XL l. parisis. » — « *Item*, en une layette, plusieurs cayers d'une très-riches heures que faisoient Pol et ses frères, très-richement historiez et enluminées, prisées V^{c} livres. » (DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, Preuves, t. Ier, introduction, p. CXXI. *Voy.* aussi DE LABORDE, *la Renaissance*, etc., p. 165.)

[2] *Ibidem*, p. XXII.

[3] VAN MANDER, *Op. cit.*, p. 199. — VAN VAERNEWYCK, *Historie van Belgis;* Gand, 1574; c. 47, p. 119.

[4] CARTON, *les Trois frères Van Eyck*, p. 92. (*Annales de la Société*

sont probablement les plus anciens membres de cette famille. Hubert en devint un des confrères en 1412 seulement, et sa sœur Marguerite en 1418. Plusieurs écrivains ont supposé que Joes et Marguerite, sa femme, étaient parents d'Hubert, et prétendent que la famille était originairement établie à Gand; mais cette supposition paraît n'avoir d'autre base que le désir des Gantois de revendiquer, pour leur ville, la gloire d'avoir été le lieu de naissance de Jean Van Eyck. Il est beaucoup plus probable que Gand devint la résidence ordinaire des parents d'Hubert Van Eyck en 1391 ou même avant, lorsque le pays de Liége était très-agité par ses dissensions politiques.

Si l'on admet que Joes Van Eyck fut le père de Hubert, ce qui n'est nullement improbable, nous faisons remonter d'une génération, l'art de la peinture dans les Pays-Bas, et nous pouvons supposer que la peinture étant la profession des parents, ceux-ci l'enseignèrent à leurs enfants qui peu à peu lui donnèrent une plus grande perfection.

Les plus soigneuses recherches ne nous ont pas permis d'établir quelles furent les occupations d'Hubert Van Eyck, durant la longue suite d'années qui précéda son admission dans la confrérie de N.-D. à Gand. Seulement Van Mander nous apprend qu'il enseigna son art à Jean Van Eyck son frère, et qu'il peignit plusieurs tableaux à la détrempe, d'après l'ancienne méthode [1]. Il prit aussi certainement part à l'éducation de sa sœur Marguerite, et de son jeune frère Lambert, et probablement il contribua aux pre-

---

d'émulation de Bruges pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre, t. V, 2e série.)

[1] VAN MANDER, *op. cit.*, pp. 199-200.

miers essais pour mettre en usage la peinture à l'huile dans les Pays-Bas.

Nous traiterons plus longuement dans la vie de Jean Van Eyck la question de l'invention de la peinture à l'huile; cependant il est nécessaire de faire remarquer ici que la découverte attribuée à Jean Van Eyck eut lieu, d'après Vasari et Van Mander, en 1410, à une époque où Hubert était encore dans toute la vigueur de l'âge, et où Jean était encore fort jeune.

Selon toute apparence, Hubert n'eut à Gand aucun prince pour protecteur. Il ne reste point de traces de ses premières peintures, exécutées durant son séjour à Maeseyck, ou pendant sa résidence dans le pays de Liége.

Les révoltes et les ravages des villes du Limbourg qui s'ensuivirent, eurent naturellement le plus fatal effet sur les ouvrages d'art. Maeseyck, la ville natale d'Hubert, était située dans la partie la plus agitée du duché. Les vieux historiens l'appellent *ruydt Kempen land* [1], ou *Kempenia tetrarchia Brabantiæ et Limburgi.*

Hubert se trouvant, dès sa jeunesse, mêlé aux querelles de communes toujours en guerre l'une avec l'autre, subit sans doute l'influence de cet état de choses. De là provient, croyons-nous, la grande différence qui existe dans les événements de la vie des deux frères. Tandis que Jean Van Eyck vécut de la vie des cours, et était à la suite des princes, le nom d'Hubert ne se rencontre jamais sur la liste des *varlets* ni des courtisans.

Son genre de peinture porte le cachet d'un esprit libre et indépendant. Peut-être y manque-t-il de l'idéal,

---

[1] VAN VAERNEWYCK, *op, cit.,* c. 47, p. 119.

mais on y trouve la noblesse et la vigueur d'une nature énergique et fière. Hubert fut le peintre de la *commune*, Jean celui de la cour.

Hubert montre dans ses ouvrages un talent beaucoup plus viril que son frère, et il se servait en maître de la nouvelle méthode dont on attribue la découverte à son frère.

Parmi les nombreux artistes dont les tableaux prouvent l'étude approfondie de cette école, on ne peut se dissimuler que plusieurs donnèrent la préférence au style riche et puissant d'Hubert. Petrus Cristus fut un des premiers qui porta à Cologne le résultat de l'enseignement d'Hubert. Hugo Vander Goes suivit la même école, tandis que Justus de Gand propagea en Italie les principes du même maître. Les frères Van der Meire paraissent avoir travaillé sous la même inspiration, mêlée à d'autres principes qu'ils devaient probablement à l'ancienne école de Melchior Broederlain.

Le seul nom qui se rattache à celui d'Hubert, durant son séjour à Gand, est celui de Josse Vydt, seigneur de Pamele, allié par mariage à la célèbre famille de Borluut, que l'on rencontre dans l'histoire de toutes les dissentions politiques du pays. L'origine de la renommée de cette famille remonte à la bataille des Éperons d'or. Jean Borluut étant sorti de Gand avec ses troupes, la veille de la bataille, avait, par une habile diversion, puissamment contribué à la victoire, remportée au matin par ses compatriotes [1].

Sa race prospéra dans sa ville natale, et Jérôme Borluut remplit, durant plusieurs années, les fonctions

---

1. Voisin, *Guide de Gand*, 1831, p. 17.

d'*échevin de la keure* [1]. Cette riche et puissante famille fonda, en 1299, le couvent des Augustins, à Gand, et Jean Borluut y fut enterré. On lit sur sa tombe la pompeuse épitaphe suivante :

Johannes jacet hic, miles fortissimus olim.
De Borluut dictus, nullo certamine victus [2].

Josse Vydts, qui épousa Isabelle, la fille de Jérôme Borluut, fonda, à Saint-Bavon, une chapelle où furent déposés les restes mortels de la famille du fondateur [3]. Cette chapelle était ornée de nombreuses sculptures et de vitraux coloriés, où se trouvaient les armoiries des deux familles [4]. Il ne manquait qu'un tableau d'autel, et Josse invita Hubert à le peindre.

Gand possédait alors plusieurs peintres dans son enceinte, quoiqu'aucun n'eût autant de réputation que Van Eyck. Cette ville avait, ainsi que Bruges, une *gilde* ou association de peinture, dans laquelle on refusait d'admettre les artistes qui enluminaient les manuscrits *(verlichters)*, et dont quelques membres avaient déjà acquis une certaine renommée [5].

Willem Van Axpoele et Jean Maertins, passés maîtres *(vrie schilders)* étaient occupés, en 1419, à peindre *en bonnes couleurs à l'huile, sans mélange de substances corrosives* plusieurs tableaux importants pour l'hôtel de ville [6]. Jean Van Coudenberg et Marc Van Gestele ornaient, en 1430, l'église de Ruysselede, de la

---

[1] Sanderus, *Flandria illustrata*, t. Ier, p. 319.
[2] Voisin, pp. 211-212.
[3] Voisin, p. 187. — Waagen, *Ueber Hub. et Joh. V. Eyck*, in-8°. Gand, 1825, trad. de M. de Bast. Note.
[4] Vydts porte d'or à deux faces échiquetées d'azur et d'argent, de deux traits. Borluut d'azur à trois cerfs passants d'or.
[5] Dierickx, *Mémoires sur la ville de Gand*, in-8°. Gand, 1814-1815, t. II, p. 112.
[6] *Ibid.*, t. II, p. 73.

représentation de quatre grands prophètes, *au vif*, de la Mort de la Vierge, de Notre-Seigneur, du Dernier Jugement, et du Baptême du Christ, lesquelles œuvres ils s'étaient engagés à peindre pour 11 livres [1]. Le même Marc fit encore un tableau, en 1445, pour l'église de Saint-Martin, à Courtrai. Nabur Martins exécuta un Dernier Jugement, en 1444, pour un certain Lievin Sneevoet, et plus tard un autre tableau pour l'église de Lede.

Cleerbout Van Wytevelde peignit un grand tableau d'autel pour l'église de Wachtebeke, et Saladin de Scoenere s'engagea, en 1434, à faire un tableau d'autel, à l'huile, pour la chapelle des Frères Mineurs, à Gand. C'était un tableau à volets, dont le panneau central représentait le *Christ à la croix* [2].

Ce ne sont là que des renseignements bien superficiels, mais nous n'en possédons pas d'autres.

Lorsque nous parlerons de Van der Weyden, nous indiquerons quelques coutumes curieuses relatives à ces anciens peintres.

Hubert Van Eyck ayant donc entrepris l'exécution de ce grand tableau d'autel, on lui conféra, pour lui faire honneur, et comme formalité préliminaire, le titre de membre de la gilde de Notre-Dame-aux-Rayons dans l'église de Saint-Jean (aujourd'hui Saint-Bavon) à Gand [3].

Le sujet qu'il choisit, comme le plus convenable pour sa chapelle, fut une suite de quelques-unes des scènes les plus remarquables de l'Apocalypse représentées sur un grand panneau à volets. Sur l'un on

---

[1] Diericx, t. II, pp. 111-115.
[2] *Ibid.*, t. II, p. 255.
[3] *Voy.* p. 29, note.

voit l'Apparition de l'Ange à la Vierge et à travers une fenêtre ouverte se déploie une perspective de la ville de Gand. Par suite de l'heureuse insouciance des écoles de cette époque pour la vérité historique, il ne doit pas sembler extraordinaire de voir l'envoyé céleste dans une chambre dont l'architecture et l'ameublement sont entièrement flamands, non plus que l'Éternel portant une tiare papale, ou Godefroid de Bouillon revêtu d'une armure du xve siècle. Les Gantois prétendent, peut-être sans grand fondement, que la vue de Gand, dans ce tableau, est prise de la fenêtre même de la maison qu'habitait Van Eyck, *Koey-straet*, nº 26, où, en conséquence on a placé des portraits-médaillons des deux frères.

Hubert laissa inachevé l'Agneau mystique. Il n'avait encore terminé que la partie supérieure du tableau, lorsqu'il mourut en 1426 [1]. Il fut enterré le 18 septembre dans un caveau de la chapelle des Borluut et des Vydt [2]. Son épitaphe en vers flamands que cite Van Mander, donne une idée du caractère du peintre et de son époque. En voici la traduction :

« Que je vous serve de leçon, ô vous, qui portez ici « vos pas ; je fus jadis tel que vous, et suis maintenant « enseveli sous la terre que vous foulez. L'art des « médecins ne servit à rien ; lorsque la mort arrive, « le talent, les honneurs, la sagesse, les richesses et la « puissance passent sous le même niveau. Mon nom « était Hubert Van Eyck ; je sers maintenant de pâture

---

[1] Le registre de la taxe payée par les étrangers à la ville de Gand, porte que vi sols furent payés cette année par les héritiers d'Hubert : *Van den hoire van Lubrecht van Eyke, vi s. g.*, ce qui prouve, de plus, que cette famille n'était pas originaire de Gand.

[2] Sanderus, *De Brug. erud. clar.*, lib. 1, p. 39 : « Decessit Gandavi, et sepultus in latere sinistro anterioris partis ecclesiæ S. Joh. Bapt. »

„ aux vers. Jadis renommé pour mon talent de peintre ;
„ maintenant cette réputation ne sert à rien. Ce fut en
„ l'année de Notre-Seigneur mil quatre cent vingt-six,
„ le 18 du mois de septembre, que je rendis mon âme
„ à Dieu, au milieu des souffrances du corps. Vous
„ qui aimez l'art, priez Dieu pour moi, afin que je
„ puisse être admis en sa présence. Évitez le péché,
„ suivez le chemin du devoir, car vous devrez me
„ suivre tôt ou tard. „

Van Vaernewyck [1] nous apprend que l'on sépara du corps le bras de Van Eyck qui avait si admirablement manié le crayon et le pinceau, qu'on l'enferma dans une boîte, et qu'on le suspendit au-dessus du portail de Saint-Bavon, où il se voyait encore au XVIe siècle.

---

[1] *Historie van Belgis*, p. 119.

CHAPITRE III.

JEAN VAN EYCK.

Il y a tout lieu de croire que Jean Van Eyck naquit entre 1382 et 1386, à Maeseyck, où sa famille résida d'abord [1].

Sa première éducation lui fut donnée par son frère aîné qui lui enseigna le dessin, la peinture et la chimie, tout ce que l'on enseignait dans les anciennes écoles de peinture en Flandre, en Allemagne et en Italie.

[1] Van Vaernewyck et, après lui, Van Mander décrivent deux figures dans le tableau de l'Agneau pascal, à Gand, qu'ils prétendent être les portraits des deux frères Van Eyck. On les a toujours regardés comme tels, car Lampsonius les a gravés, dans cette conviction. Il paraît y avoir entre eux une différence d'âge d'une vingtaine d'années. Jean, dit Van Mander, était plus jeune que son frère, mais celui-ci mourut plus âgé. Hubert mourut en 1426, âgé de soixante ans. Jean mourut en 1440-1441, et doit par conséquent être venu au monde avant 1382. S'il était né en 1382, il serait parvenu à l'âge de cinquante-neuf ans; de cette manière il serait mort moins âgé que son frère.

Facio nous apprend que Jean s'appliqua aussi à la géométrie, et était fort instruit en littérature. Il devint habile, dit cet auteur [1], dans la manipulation des couleurs, par les exemples de Pline.

Son premier protecteur et ami fut Jean, évêque de Liége, prélat dont le règne fut court et rempli de troubles. Van Eyck était à peine sorti de l'enfance, lorsqu'expira le prédécesseur de ce Jean, Arnold de Hornes. Wenceslas, qui appuyait la maison de Hornes, était à cette époque empereur d'Allemagne. Albert de Bavière, fils du vieil empereur Louis V, et comte de Hainaut, de Hollande et de Zélande, était un formidable antagoniste des prétentions de cette maison de Hornes, et il était secondé par Jean de Bourgogne qui avait épousé sa fille. Albert l'emporta et il réussit à faire nommer son second fils Jean, à l'évêché de Liége, en 1390. Ce fut l'origine d'une profonde dissension entre les deux maisons. Jean de Bavière avait alors dix-sept ans, ne recherchait que les plaisirs, et était incapable de remplir une place qui exigeait de la vigueur de caractère, du calme et de la réflexion. C'était un enfant dont on avait fait un prince-évêque, et son administration fut orageuse, comme celle de tous ces princes-évêques. Les chanoines de Saint-Lambert, sorte de sénat composé de laïcs, contrôlaient l'évêque et maintenaient le peuple dans la sujétion. Celui-ci ne manquait jamais l'occasion de se révolter lorsqu'il espérait pouvoir le faire avec impunité. La juridiction de l'évêque s'étendait le long de la Meuse, sur Maestricht, Hasselt et Ruremonde, jusqu'à Huy, Namur et Dinant. Or, comme ces villes contestaient à tous moments l'autorité de l'évêque, ce prince était fré-

[1] FACIUS (BART.), *de Viris illustribus*, in-4° ; Florence, 1745 ; p. 46.

quemment obligé de les réduire à l'obéissance par la force des armes. Durant ces absences, le peuple de Liége suivait assez souvent l'exemple des autres villes, et lorsque l'évêque avait vaincu ceux de Huy et de Tongres, il devait quelquefois, à son retour, se rendre maître de sa propre ville révoltée [1].

Aucun des princes-évêques de Liége ne paraît avoir été aussi détesté que le jeune et gai, mais cruel Jean de Bavière, de 1390. Nous eussions désiré qu'il eût été meilleur, ne fût-ce qu'à cause de la protection qu'il accorda à Jean Van Eyck. Nous ne savons quand ni à quelle occasion elle commença, ni si le peintre suivit la fortune de l'évêque durant ses premières vicissitudes. Qu'il nous suffise de savoir que Van Eyck devint peintre et *varlet de chambre* de Jean de Bavière.

En acceptant la mitre, il avait promis d'entrer dans les ordres, mais il différa si longtemps de remplir cette promesse que le peuple de Liége en prit occasion pour le déposer.

Ils choisirent le temps où il était engagé dans une expédition contre la ville de Huy, pour mettre en sa place un évêque de la maison de Hornes. L'opportunité était favorable, car, précisément alors, il y avait un antipape à Avignon; et comme le pape de Rome appuyait Jean, l'antipape prit le parti de de Hornes.

Jean se réfugia à Maestricht et y fut bientôt assiégé par les Liégeois. Une guerre s'ensuivit, et, en 1408, le jeune évêque, aidé par Jean, duc de Bourgogne, et par son frère Guillaume, comte de Hainaut fut assez heureux pour gagner une bataille décisive à Othée,

---

[1] Sur Jean de Bavière. *Voy.* FOULLON, *Historia Leodiensis*, in-fol.; Liége, 1730; *Chroniques d'*ENGUERRAND DE MONSTRELET, in-fol.; Paris, 1595; POLAIN, *Histoire de l'ancien pays de Liége*, in-8°; Liége, 1844-1847.

près de Maestricht, par suite de laquelle le nouvel élu et son fils furent tués, et la maison de Bavière réintégrée dans ses droits sur Liége. Ce fut à cette bataille d'Othée que Jean de Bourgogne obtint le surnom de *sans peur*, tandis que l'évêque fut surnommé *sans pitié*, en faisant tuer de sang-froid, hommes et femmes, en rentrant à Liége.

Durant les neuf années suivantes, l'évêque Jean régna paisiblement dans sa capitale. C'est peut-être alors que Van Eyck devint son peintre, et le suivit à Luxembourg, où l'évêque abdiqua en 1417. Guillaume, comte de Hainaut, mourut en cette année, en laissant ses vastes possessions à sa fille Jacqueline. Jean sans Pitié résolut de priver sa nièce de cet héritage, lui fit la guerre pour arriver à ce but qu'il eût atteint, si elle n'avait épousé un prince de Bourgogne. La guerre, toutefois, dura une année entière, et Jean sans Peur envoya Philippe, comte de Charolais, son fils, pour tâcher de mettre la paix entre les deux parties. Cette mission n'eut pas de résultat; ce fut sans doute alors que Jean Van Eyck lui fut présenté.

L'ex-évêque de Liége, frustré dans ses désirs de priver sa nièce de ses droits, épousa la duchesse douairière de Brabant, tandis que Jacqueline épousa le duc régnant; ainsi la paix fut forcément rétablie entre eux. Il est naturel de supposer que ce fut à cette époque que Van Eyck peignit les portraits de Jacqueline et de Jean sans Peur. Le premier se trouve aujourd'hui à Copenhague, le second est perdu.

Sans doute que déjà alors la découverte de la peinture à l'huile avait été faite, et que plusieurs années auparavant on en avait discuté les mérites parmi les élèves de Van Eyck. On a beaucoup écrit sur ce sujet, et récemment sir Charles Eastlake a jeté beaucoup de

lumière sur ce sujet [1]. Il n'entre pas dans notre projet de discuter cette question amplement débattue en Flandre et en Allemagne. Qu'il nous suffise d'avoir fait remarquer que les plus anciennes écoles d'art avaient déjà employé l'huile pour peindre certaines parties de tableaux en détrempe, et se servaient de vernis à l'huile pour les préserver des atteintes de l'atmosphère. Nous nous contenterons de répéter le recit de Vasari sur lequel Van Mander fonde son histoire de la découverte de Jean Van Eyck :

« S'étant un jour, dit-il [2], donné beaucoup de peine « à peindre un panneau, il y mit un vernis, et l'exposa « à sécher au soleil, ainsi que c'était l'usage. Mais soit « que la chaleur fût trop forte, soit que le bois fût mal « joint ou pas assez sec, le panneau se fendit. Là « dessus, Jean voyant le grand dommage causé par le « soleil, se mit à réfléchir aux moyens qu'il pourrait « employer pour que pareil accident n'arrivât plus. »

Arrêtons-nous un moment pour faire remarquer que Vasari nous donne ici la preuve de l'emploi d'un vernis (probablement l'ancienne résine oléagineuse), sur un tableau à la détrempe. Nous savons que la coutume d'exposer les panneaux au soleil était générale chez les anciens peintres. Elle est suivie, même encore aujourd'hui, par quelques peintres Italiens, quoique le soleil soit bien plus ardent en Italie qu'en Flandre.

Vasari continue : « Van Eyck, mécontent non-seu- « lement du vernis, mais encore de la peinture en « détrempe, se mit à chercher le moyen de composer « une sorte de vernis qui pût sécher à l'ombre et le

---

[1] EASTLAKE, *Materials for a History of oil painting ;* Londres, 1847.

[2] VASARI, *op. cit. (Antonello da Messina)*, t. IV, p. 74. — VAN MANDER, *op. cit.*, p. 200.

« délivrât par conséquent du danger d'exposer ses « panneaux au soleil. »

De ce passage, il ressort que le peintre, selon Vasari, ne considérait pas seulement comme défectueux, le vernis, mais que la méthode même de la détrempe lui paraissait mauvaise; et que l'accident arrivé à son panneau pouvait être attribué à l'un comme à l'autre.

Vasari continue : « Ayant donc fait plusieurs essais, « il trouva à la fin que le mélange d'huile de lin et « d'huile de noix était ce qui séchait le plus vite, sans « l'aide de la chaleur. Il fit donc bouillir ces huiles « avec d'autres ingrédients, et inventa un vernis que « lui-même, aussi bien que tous les autres peintres, « désirait trouver depuis longtemps. »

On aurait tort de vouloir conclure de ce passage que la qualité siccative des huiles de lin et de noix fût inconnue à Van Eyck et au monde avant les expériences auxquelles il se livra, et il est presque impossible que Vasari ait eu l'intention de donner ce sens à sa phrase, lorsque nous savons qu'il connaissait parfaitement bien le traité de Ghiberti dans lequel il est affirmé que *Giotto peignait sur des murs, peignait à l'huile, et peignait sur des panneaux* [1].

Nous devons naturellement supposer aussi qu'il n'ignorait pas les travaux de Cennino Cennini, élève de Gaddi, qui écrivit en 1437 un traité sur la peinture, dans lequel plusieurs chapitres sont consacrés au sujet des huiles mêlées aux couleurs.

Vasari doit avoir voulu dire, non que Van Eyck découvrit les qualités de l'huile de lin et de l'huile de noix, mais bien qu'après plusieurs expériences, il trouva qu'aucune n'était plus dessiccative que celles-

---

[1] VASARI, *op. cit. (Comment. del Ghiberti)*, t. Ier, p. XVIII.

là, fait dont il n'était pas bien assuré jusqu'alors. Après leur avoir donné cette qualité au plus haut degré, il mêle les huiles à d'autres ingrédients, et obtient ainsi un vernis très-siccatif à l'ombre. Ce fut le premier pas; Vasari nous raconte ensuite comment il fit le second.

« Van Eyck continua à faire des essais de divers « genres et il s'aperçut qu'en mélangeant ces huiles « aux couleurs, il obtenait une peinture ayant beau- « coup plus de corps, qui non-seulement séchait bien, « pouvait supporter l'eau sans dommage, mais encore, « que le coloris acquérait plus de vigueur et avait un « certain lustre, sans l'aide du vernis. Ce qui parais- « sait encore plus étonnant, c'est que les couleurs se « mélangeaient beaucoup mieux qu'à la détrempe. »

Il est évident que dans ces dernières phrases sont condensées les expériences et les découvertes faites durant plusieurs années. La chose vraiment importante en tout ceci fut le mélange du nouveau médium avec les couleurs. Ce résultat est curieux, et peut-être que l'on n'y a pas fait une assez grande attention. Comme ce mélange donnait à la peinture des tons plus vigoureux, la nécessité de vernis *colorés* n'existait plus.

L'objet de Van Eyck qui était d'abord d'obtenir un vernis coloré plus dessiccatif, aboutit à découvrir un vernis incolore. La vigueur de ton qui était donnée à la peinture en détrempe par la dernière couche de vernis oléo-résineux, s'obtenait sans ce moyen. Ainsi, dès que l'huile fut mêlée aux couleurs, le vernis coloré devint inutile, et il fallait nécessairement le remplacer par un préservatif pur et incolore. Les études que fit Van Eyck doivent donc s'être tournées vers le moyen de purifier ce médium et de le rendre plus transparent. Il était évident que l'ancien vernis qui était étendu sur la détrempe avec une éponge, ou à la main, était beau-

coup trop visqueux pour qu'on pût s'en servir pour le mêler aux couleurs.

Par le nouveau procédé, la méthode des anciens peintres fut tout à fait changée, et au lieu de peintures à la détrempe, partiellement faites à l'huile, on fit des tableaux à l'huile dans lesquels on faisait parfois usage de la détrempe.

Il est inutile de parler des mélanges que Vasari dit avoir été faits par Van Eyck. C'étaient sans doute des substances résineuses dont il est impossible d'établir la combinaison, ni la nature.

Nous sommes arrivés maintenant au point contesté de la question. Quelle est la découverte due à Jean Van Eyck dans ces améliorations, et quelle fut la part qu'on peut en attribuer à Hubert?

Quoique Vasari et après lui, Van Mander, fixent la date des circonstances que nous venons de détailler, à l'année 1410, il faut admettre que le talent de la famille était connu longtemps auparavant, et que les expériences citées ci-dessus ont occupé plusieurs années. Il est probable qu'Hubert Van Eyck s'était de bonne heure appliqué à l'étude des moyens de préserver les tableaux de l'influence d'un climat très-variable, moyens imparfaitement connus des peintres qui précédèrent les Van Eyck et même de leurs contemporains.

En effet, la question avait été agitée en Allemagne et en Flandre longtemps avant qu'on s'en occupât en Italie. Le témoignage de Cennini, de Filarete et de Summonzio est en faveur de cette opinion, et les résultats obtenus en Flandre en sont pour ainsi dire la preuve.

Supposons toutefois pour un moment, que la date de 1410 soit exacte, et il est certain que ce fut vers cette époque que les améliorations en question furent

introduites, nous trouvons, deux ans plus tard, Hubert Van Eyck, plus âgé que son frère de près de vingt ans, à la tête d'une école de peinture à Gand, et mettant tous ses soins à donner à son jeune frère une éducation qui fît honneur à tous deux. D'un autre côté, Jean Van Eyck pouvait à peine avoir atteint sa dix-neuvième année, et peut-être même n'avait-il que quinze ans. Hubert, plein d'années et d'expérience, dirigeait son école et confiait sans doute la manipulation de quelques-uns de ses essais à ses élèves. Jean en faisait partie, et quoique jeune, il paraît qu'il était d'un esprit précoce, et assez versé, nous assure-t-on, dans l'étude des sciences. Mais l'intelligence directrice dans les expériences faites pour améliorer le système de peinture à l'huile, était celle d'Hubert.

La chimie formait une portion nécessaire des travaux journaliers des anciennes écoles artistiques, alors que les peintres devaient se procurer eux-mêmes les matières premières, puis les préparer pour l'usage qu'ils voulaient en faire. Sans aucun doute, Jean Van Eyck s'occupa de ces travaux, et apprit pratiquement à vaincre les difficultés et à compléter un système que le temps et l'expérience seuls pouvaient amener à maturité.

On doit se rappeler que le premier exemple de la nouvelle méthode, est un tableau par Pierre Cristus de l'année 1417, peint de manière à convaincre celui qui l'examine que l'artiste était un élève d'Hubert Van Eyck.

Si l'on suppose que les améliorations recherchées avec soin depuis longtemps, arrivèrent à leur terme en 1410, Cristus aurait eu cinq ou six ans pour se perfectionner dans leur application. Ce fut seulement en 1420 que la renommée de Jean Van Eyck, pour

sa découverte, s'établit [1]. Ce fut donc en cette année-là, et non plus tôt, qu'il assista à une réunion de peintres à Anvers, où il exposa un tableau représentant le *Sauveur*, et au sujet duquel il reçut des compliments unanimes, non-seulement à cause du mérite intrinsèque de l'œuvre, mais encore parce qu'il était peint à l'huile.

Toutefois, il est possible que l'admiration des peintres d'Anvers était due, moins à la nouveauté de la découverte, qu'à quelques améliorations notables introduites par Jean dans la nouvelle méthode de peinture à l'huile, et nous pouvons supposer en toute sûreté qu'après la mort d'Hubert, les difficultés pratiques de la question étaient résolues, et qu'à cause de cela, Jean Van Eyck fut regardé partout comme l'auteur de la découverte.

Les panneaux d'Hubert Van Eyck prouvent son évidente supériorité. Ce ne fut qu'après sa mort que Jean devint le premier dans son art. Lui-même admet ceci dans l'épitaphe de son frère que l'on trouve sur le tableau de l'Agneau mystique. Jean Van Eyck finit ce tableau laissé inachevé par son frère, et démontra ainsi lui-même son infériorité, par un contraste immédiat. Il n'existe aucune peinture de cette école qui possède autant de vigueur dans la conception et dans le coloris, que les parties exécutées par Hubert. D'un

---

[1] In 't jaer 1549 is er door den Antwerpschen adel eenen drinkbeker vereert aen deze school.... waerop verbeeld waren Jan Van Eyck, om te vereeuwigen dat het aen deze school was dat Jan Van Eyck in het jaer 1420, in eene vergadering een hooft toonde, door hem met olie vermengde verf gemackt, waer over hy gecomplimentert is geworden. (Extrait des registres de la confrérie de Saint-Luc, à Anvers.) — De Kirchhoff, *Notice sur l'Académie d'Anvers;* Anvers, 1824. *Voy.* aussi Michiels, *Histoire de la peinture flamande,* Bruxelles. 1845; t. II, p. 148.

autre côté, la méthode employée dans la peinture de ces panneaux prouve aussi que Jean Van Eyck s'était perfectionné dans la partie mécanique et chimique de son art. Ceux qu'il fit montrent, d'une façon incontestable, une plus grande connaissance de la fusion des teintes, plus de fini et de soin dans les détails, que dans l'œuvre de son frère. Les ombres y ont une teinte moins foncée et moins lourde; ce qui est une preuve du progrès qu'il avait fait dans la clarification de ses vernis. et il n'y a point de doute que ces améliorations n'aient été successives.

C'est peut-être pour ces raisons que Facio, l'ami et le serviteur d'Alphonse, roi de Naples[1], le nomme « le « prince de tous les peintres de son époque, et non-seu- « lement grand dans son art, mais encore savant en « géométrie et dans tous les arts auxiliaires de la « peinture, parce qu'il a découvert plusieurs choses « relatives à la propriété des couleurs, dont il avait « trouvé les éléments chez les anciens, par sa constante « lecture de Pline et d'autres auteurs. »

Il faut se rappeler que Facio était contemporain de Jean Van Eyck, dont il admirait sans doute les œuvres dans le palais de son maître.

Giovanni Santi, père de Raphael, composa une chronique en vers, dans laquelle il fait l'éloge suivant de Van Eyck[2] :

A Bruggia fu tra gli altri piu lodato
Il gran Jannes, e'l discepol Rugero.

Santi avait toute autorité pour parler sur cette

---

[1] Facius, *op. cit.*, p. 46.
[2] Ottobon. MSS. au Vatican, dans Pungileoni, *Elogio storico di Gio. Santi.* Urbino, 1822, pp. 72-74.

matière. Il vivait à Urbino, lorsque Justus de Gand, élève de l'aîné des Van Eyck, peignait pour le duc de Montefeltro. Filarete, l'architecte de Florence, dont le traité est conservé en manuscrit à la bibliothèque Magliabecchi, de cette ville, nous dit : « En Flandre « on peint très-bien à l'huile, mais ceux qui ont « employé cette méthode avec le plus de succès sont « Jean de Bruges et maître Ruggiero [1]. »

Filarete était aussi contemporain de Jean Van Eyck. Plusieurs auteurs flamands donnent le même témoignage. Marchant, dans sa description des Pays-Bas, écrivait en 1596, et conséquemment avant Van Mander : « Joannes Vaneichus summi nominis, qui primus oleo « ex lini seminibus extuso, cœpit picturæ colores « Brugæ miscere, ac perpetuare [2]. » Van Vaernewyck, auteur d'une histoire de Belgique, que nous avons déjà souvent citée, écrit dans le même sens, ainsi que Sanderus et le chroniqueur Opmeer.

La tradition nous a également conservé la réputation qu'il avait acquise pour son génie inventif en chimie. Le Vieil, peintre sur verre [3], nous apprend qu'il découvrit le secret d'une couleur à émail, appliquée au verre, et la méthode d'en enlever la surface colorée, de manière à obtenir un fond blanc, entouré de couleurs, sans introduire une nouvelle pièce de verre incolore. Cependant on peut douter que cette invention ait été faite par Van Eyck.

Dans l'intervalle, une époque était arrivée, comme nous l'avons dit, où le patronage de l'art ne pouvait rester plus longtemps confié uniquement aux princes

---

[1] VASARI, *op. cit. (Antonello da Messina)*, t. V, p. 99. L'ouvrage de Filarete fut écrit dans les années 1460 à 1464.

[2] MARCHANTIUS, *Flandria descripta*; Anvers, 1596 ; in-8°, p. 132.

[3] LE VIEIL, *L'Art de la peinture sur verre*; Paris, 1774 ; in-fol.

et à la noblesse. Les riches corporations des villes de Belgique luttaient avec eux de splendeur et de luxe, et, dans ce but, protégeaient les beaux-arts, avec plus de vigueur et de constance que les princes eux-mêmes. Durant le XIVe et le XVe siècle, ces villes étaient parvenues à une immense prospérité commerciale. Les ports de Belgique étaient neutres, du consentement commun des puissances ; Gand et Ypres manufacturaient les produits importés à Bruges. Ici, les Anglais, les Français, les Italiens trafiquaient et échangeaient les diverses commodités de la vie matérielle, tandis que les beaux-arts, développés par l'accumulation des capitaux, rivalisaient avec les manufactures pour plaire au public et satisfaire ses goûts.

En même temps une classe moyenne s'élevait, dévouée aux besoins des nobles et des riches, assez puissante néanmoins pour conserver une position sociale et politique indépendante. Cette classe parvint à obtenir, tantôt par stratagème, tantôt par force, des princes auxquels elle était soumise, des concessions et des confirmations de priviléges extrêmement utiles au développement des arts.

A l'époque où nous sommes arrivés, la ville de Gand avait déjà perdu de sa puissance. Artevelde le jeune et Van den Bossche avaient contribué à ce commencement de décadence, par une résistance mal calculée à l'autorité. Jean sans Peur avait humilié l'orgueil de cette cité, et renversé en partie les murs qui la défendaient. Bruges, en ce temps-là, supérieure à Ypres, était ainsi parvenue à obtenir l'ascendant politique et commercial [1].

---

[1] « Pulchra sunt oppida Gandavum, Antverpia, Bruxella, Lovanium, Mechlinia, sed nihil ad Brugas. » (J. Marchant, *Flandriæ descriptio* ; Anvers, 1596 ; p. 77.)

Les anciens voyageurs qui ont décrit cette ville lorsqu'elle brillait de tout son éclat, pourraient à peine la reconnaître aujourd'hui. Les esprits contemplatifs peuvent encore être frappés d'une certaine grandeur dans ses monuments publics, et de cette beauté particulière que le temps imprime à ce qu'il laisse debout, mais ils doivent subir le pénible contraste de ses rues maintenant presque désertes et de ses canaux silencieux et sans mouvement. Le canal qui amenait les plus grands navires de l'Écluse jusque dans ses murs, est comblé. Les quais jadis encombrés des ballots de laine de l'Angleterre et des soieries de l'Orient, sont solitaires. Les Turcs, les Grecs, les Anglais, les Italiens ne se groupent plus sur leurs bords pour apprendre les nouvelles du monde. Le calme et le silence règnent seuls.

Hubert Van Eyck, avant de mourir, eut la satisfaction de voir que son jeune frère avait obtenu une position plus brillante à la cour de Bourgogne qu'à la cour de l'évêque de Liége. Philippe le Bon succéda à la souveraineté, après le meurtre de son père, et comme il aimait beaucoup les beaux-arts, il choisit notre peintre pour son *varlet de chambre*. La nomination, qui date de mai 1425, est faite en termes pleins d'éloge pour Jean Van Eyck, et le décrit comme un artiste qui non-seulement a déjà une haute réputation, mais dont les talents sont personnellement connus du duc. Ses appointements étaient fixés à 100 livres parisis par an, et une recommandation spéciale était faite aux trésoriers de payer très-exactement cette somme à deux époques déterminées.

Philippe[1] surnommé le Bon par ses contemporains,

---

[1] « A Jehan de Heik, jadis pointre et varlet de chambre de feu Monseigneur le duc Jean de Bayvière, lequel Monditseigneur, pour l'abileté

était peut-être l'homme d'état le plus habile de son temps. Très-versé dans toutes les subtilités de la politique d'alors, il était également un juge très-compétent en fait de beaux-arts. Il était fier avec ses supérieurs, mais bon et bienveillant pour ceux qu'il avait à son service. Les nobles de sa cour se plaignaient de ce qu'il écoutait souvent les conseils de ses *varlets* plutôt que des grands [1]; mais ceux qu'il employait lui étaient très-dévoués, et remplissaient les fonctions qui leur étaient confiées avec zèle et discrétion. Un de ses plus dévoués serviteurs fut Jean Van Eyck, dont il avait mis l'intelligence à l'épreuve dans plus d'une mission délicate et secrète. Comme nous l'avons déjà dit, le peintre quoique qualifié de *varlet*, avait une position très-honorable et était servi par des domestiques à la livrée du duc. Dans une ordonnance pour l'organisa-

---

et souffisance que par la relacion de plusieurs des es gens, il avoit oy et meismes savoit et cognoissoit estre de fait de pointure en la personne dudit Jehan de Heik, icellui Jehan, confians de sa loyauté et preudommie, a retenu en son pointre et varlet de chambre, aux honneurs, prérogatives, franchises, libertés, drois, prouffis et émolumens accoustumez, et qui y appartiennent; et affin qu'il soit tenu de ouvrer pour lui de painture toutes les fois qu'il lui plaira, lui a ordonné prendre et avoir de lui, sur sa recepte générale de Flandres, la somme de c livres p., monnoie de Flandres, à deux termes par an, moitié au Noël, et l'autre moitié à la Saint-Jehan, dont il veult estre le premier ensuivant, et ainsi d'an en an, et de terme en terme, tant qu'il lui plaira, en mandant aux maistres de son hôtel et autres ses officiers quelconques, que d'icelle sa présente retenue, ensamble des honneurs, prérogatives, drois, prouffis et émolumens dessusdiz, facent et laissent ledit Jehan paisiblement joir, sans empeschement ou destourbier ; mandant en oultre à sondit receveur général de Flandres présent et à venir, que ladicte somme de c livres p. par an il paye, baille et délivre chacun an audit Jehan son pointre et varlet de chambre aux termes dessus déclairez, comme de tout ce que dit est puet plus à plain apparoir par lettres patentes de mon avantdit seigneur sur ce scellées et ordonnées en sa ville de Bruges, le XIXe jour de mai, l'an mil CCCCXXV. » (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 206.)

[1] « Avoit de condition encore qu'en chambre se tenoit clos souvent avec valets et s'en indignoient nobles hommes. » *(Esloge de Chastelain*, dans BUCHON, *Collection de documents*, etc., t. XLII, p. 29.)

tion de sa maison, le duc Philippe s'exprime ainsi : « Monseigneur le duc aura des varlets de chambre « tels qu'il luy plaira, lesquels serviront à tour, à cha- « cune fois trois, avec le premier varlet de chambre, « et seront contez, chacun d'eux, deux chevaux à « gages, et un varlet à livrée [1]. »

On voit ici distinctement la différence entre un varlet et un varlet à livrée, et cela prouve que quoique Van Eyck n'eût point de titre, ses fonctions auprès du souverain n'étaient pas d'un ordre inférieur.

La première mission importante de Van Eyck eut lieu au mois d'août 1426 [2]. Il serait oiseux de rechercher quelle pouvait être cette mission secrète. Il suffit de la mentionner. En octobre de la même année il revint de ce voyage [3], et en 1428, il alla en Portugal.

Philippe avait été marié deux fois, et avait successivement perdu Michelle de France, sa première femme,

---

[1] « A Johannes de Eik, varlet de chambre et peintre de Monditseigneur, la somme de 91 livres 5 sols, du prix de LX gros, monnoye de Flandres, la livre, laquelle du commandement et ordonnance de Montdiseigneur leur a esté paiée, baillée et deslivrée comptant, tant pour faire certain pélérinage que Monditseigneur, pour lui et en son nom, lui a ordonné faire, dont autre déclaration il n'en veut estre faite, comme sur ce que par icelui seigneur lui pouvoit estre deu à cause de certain loingtain voiaige secret que semblablement il lui a ordonné faire en certain lieux, que aussi ne veult aultrement déclarer. Donné à Leyden, le XXVIe jour d'aoust l'an MCCCCXXVI. » (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 225.)

[2] Ordonnance faitte par monseigneur le duc de Bourgongne par l'advis de son conseil sur le réglement de son hostel en l'an MCCCCXXVI à Bruges le 14 décembre. (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. XL.)

[3] « A Johannes de Eick, varlet de chambre et peintre de Monditseigneur, la somme de 360 livres, du prix de XL gros, monnoie de Flandres, la livre, laquelle Monseigneur lui a ordonné estre baillée comptant pour certain compte, traittié et appointement fait avec lui pour la parpaye de tout ce qu'il lui peut estre deu à cause de certains loingtains voyaiges secrets que Monditseigneur lui a pieça ordonné faire en certains lieux, dont il ne veult autre déclaration estre faite. Donné à Bruges, le XXVIIe jour d'octobre l'an mil CCCCXXVI, garny de quittance dudit Johannes. (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 242.)

et Bonne d'Artois, la seconde. En 1428, André de Thoulongeon, qui avait été trésorier de Jean sans Peur, fut envoyé en Espagne pour obtenir la main d'Isabelle d'Aragon, et ne réussit point en cette mission. Il se rendit alors en Portugal, d'où il envoya à son maître une si brillante description des attraits d'Isabelle de Portugal, que celui-ci désira l'obtenir en mariage. Hue de Lannoy, seigneur de Saintes, et le sire de Roubaix, tous deux confidents et amis de Philippe, furent choisis comme ses ambassadeurs, et furent accompagnés par Jean Van Eyck, chargé de faire le portrait de la princesse, et de le transmettre au duc. Ils s'embarquèrent à Bruges, en 1428, et le mauvais temps les força d'aborder sur les côtes d'Angleterre. Successivement ils entrèrent dans les ports de Sandwich, de Plymouth et de Falmouth, et enfin abordèrent heureusement à Castrées le 18 décembre. A Lisbonne les négociations ayant eu un plein succès, Van Eyck peignit *bien et au vif*, le portrait de la jeune Isabelle, et le transmit à Bruges, au mois de février suivant.

La mission terminée, il accompagna les ambassadeurs dans une excursion à travers le Portugal et l'Espagne, visita la Galice et la Castille, s'arrêta à l'Alhambra, et reçut une réception brillante dans ces contrées. C'est sans doute à cette époque que fut exécutée *la belle portugaise* [1]. Trois mois furent consacrés à ce voyage de plaisir; puis les envoyés retournèrent porter l'assentiment de leur maître à ce mariage. Il eut lieu par procuration, en juillet, et les fêtes et réjouissances durèrent jusqu'en septembre, puis la

---

[1] De Laborde, *Inventaire des tableaux de Marguerite d'Autriche*, dans la *Revue archéologique*; Paris, 1850, in-8°. Ce tableau existait encore en 1524.

fiancée s'embarqua accompagnée par son frère et une suite magnifique.

Une tempête plus violente que celle qui avait assailli la flotte à son premier voyage, arrêta quelque temps sa marche vers la Flandre. Pendant quarante jours, les navires furent chassés le long des côtes de l'Espagne, et ce temps indisposa tellement le sire de Roubaix qu'il arrêta la flottille pendant quinze jours dans le petit port de Ribadeo en Galice. Alors ils remirent à la voile; les navires furent dispersés par les vents, et l'Infante, accompagnée par deux vaisseaux seulement, fut forcée d'aborder à Plymouth, d'où, à grande peine, elle arriva à Bruges le jour de Noël.

Les cérémonies du débarquement se firent avec pompe. Les marchands de Bruges déployèrent à l'envi toute la splendeur dont ils étaient capables. Les rues que traversa le cortége étaient décorées de tapisseries d'un travail magnifique. Soixante-quatre trompettes ayant leurs instruments faits d'argent massif, ouvraient la marche, et Marchant décrit les splendides costumes des députations et des corporations qui formaient le cortége [1]. Les cérémonies du mariage furent célébrées par des fêtes telles qu'on en donnait alors. Ce fut à cette occasion que le souverain fonda l'ordre de la Toison d'Or, et les sires de Roubaix et de Lannoy furent au nombre des premiers chevaliers [2].

Van Eyck reçut pour le portrait et pour certains services secrets [3] la somme de 150 livres, rétribution

---

[1] Marchant, *op. cit.*, p. 284.

[2] Guicciardini, *Descrittione di tutti Paesi Bassi*; Anvers, 1567; p. 72.

[3] Gachard, *Collection de documents inédits concernant l'histoire de Belgique*; Bruxelles, 1833-34, in-8°; t. II, pp. 63-91.

La mention de ses dépenses pour ce voyage, dans les comptes à Lille, porte : « A Johannes de Eck, varlet de chambre et paintre de Monditseigneur que icellui seigneur luy a donné tant pour considéra-

de ses talents non-seulement en peinture, mais encore en diplomatie.

Les derniers voyages pour services secrets eurent lieu en 1431, lorsqu'il se rendit au palais du duc, à Hesdin où il avait été subitement appelé [1]; en 1434, lorsqu'il fit un voyage pour le duc et la duchesse [2]; et en 1436 lorsqu'il prit avec lui 720 livres dont il n'en dépensa que 360 [3].

La bienveillance de Philippe pour Van Eyck, et même sa familiarité avec le peintre, se montrèrent en plus d'une occasion. Pendant qu'Hubert vivait à Gand, Jean avait une maison à Bruges dont le duc payait le loyer [4]. Lorsque la pénurie où se trouvait le trésor

---

ration des services qu'il luy a faiz, fait journellement et espoire que encore fera ou temps à venir au fait de sondit office, comme autrement, comme en récompensacion de certains voyaiges secrez que par l'ordonnance et pour les affaires d'icellui seigneur il a faiz, et du voyaige qu'il fait présentement avec et en la compaignie de monditseigneur de Roubais, dont il ne veult aucune déclaration estre faite, comme appert pour la quittance sur ce : VIII^XX liv. » Compte de la recette générale des finances de 1428. (DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne,* Preuves, t. Ier, p. 251.)

[1] « A Johannes Deik, paintre, que Monseigneur a semblablement ordonné luy estre baillié et délivré comptant, pour estre venu par son commandement et ordonnance, dès sa ville de Bruges à Hesdin, devers lui, auquel lieu il l'avoit mandé pour aucunes besognes èsquelles il le vouloit employer. Pour ce et pour son retour, comme appert par sa quittance sur ce rendu : XIX fr. » Compte de la recette générale des finances de 1431. (DE LABORDE, *op. cit.,* t. Ier, p. 257.)

[2] « A Johannes Van Eych que Monditseigneur lui a donné, pour composicion à lui faictes pour plusieurs journées par lui vacquées par l'ordonnance et commandement de Monditseigneur et de madame la duchesse, pour les besongnes et affaires plus à plain contenues en sa quittance sur ce faite . LXXVI livr. » (DE LABORDE, *op. cit.,* t. Ier, p. 339.)

[3] « A Jannes Deick, varlet de chambre et paintre de Monditseigneur pour aller en certains voyaiges loingtains et estrangères marches où Monditseigneur l'a envoié pour aucunes matières secrettes, dont il ne veult aultre declaration estre faicte . VIJ^c XX fr. » Compte de la recette générale des finances de 1436. (DE LABORDE, *op. cit.,* t. Ier, p. 350.)

[4] « A Miquiel Ranary pour le louage d'une maison en laquelle Johannes de Eck, varlet de chambre et paintre de Monditseigneur a par l'ordonnance et commandement d'icelui seigneur demouré par deux années, finissant au jour Saint-Jehan-Baptiste dernier passé,

obligea Philippe à cesser le payement des gages de ses serviteurs, il fit une exception pour Jean Van Eyck, par lettres spéciales [1].

Le duc était dans l'habitude de visiter de temps en temps l'atelier du peintre, où sa visite était regardée comme un grand honneur. Héritier de la munificence de son père et de son aïeul, il distribuait généralement en ces occasions aux élèves de Van Eyck, tout l'argent que contenait sa bourse [2]. Le peintre lui-même participait parfois à ces libéralités, nonobstant ce qui lui était payé pour son travail et pour ses émoluments [3].

---

comme appert par quittance dudit Michiel, et certification de Monseigneur de Croy, sur ce : XLVI fr. IIII s. » Compte de la recette générale des finances de 1428. (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 255.)

[1] « A Jean de Heick, pointre et varlet de châmbre Monseigneur le duc, lequel icelluy seigneur a retenu au gaiges de C livres parisis, monnoie de Flandres, par an, et pour les causes contenues tant en ses lettres sur ce scellées, comme ou compte précédent, et lesquels gaiges Monditseigneur, nonobstant que par certaines ses ordonnances scellées le XIIIe jour de décembre 1426, a entre autres choses révoqué les pensions et gaiges d'aucuns ses officiers et serviteurs qu'ils prenoient à luy,... toutefois son entencion n'est pas que èsdites ordonnances soit comprinse la pension que prenoit de lui sondit pointre, mais au regard de ce, veult et ordonne que les paiements de ladite pension, d'aller en avant tant comme il lui plaira, soit entertennue ; en mandant à sondit receveur que icelle pension il paie aux termes accoustumés, qui sont moittié à la Saint-Jehan, et l'autre moittié au Noël, comme il appert par ses lettres patentes sur ce scellées et données en sa ville de Bruges, le 3e jour de mars Mil CCCCXXVII, servant tant pour ledit pointre comme pour la pension de la demoiselle de Berkin cy-après, etc. » Compte de la recette générale des finances de 1427. (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 246.)

[2] « Aux varlets de Johannes Deyk, paintre, aussi pour don par Monseigneur à eulx fait quand Monditseigneur a esté en son hostel veoir certain ouvraige fait par le dit Johannes : XXV sols. » (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 266.)

[3] « A Johannes de Heecht, paintre de Monditseigneur, que icellui seigneur a donné pour considéracion des bons et agréables services qu'il luy a faitz de son mestier et autrement comme appert par sa quittance : XX l. » Compte de la recette générale des finances de 1427. (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 390.)

« A Jehannes Eyk, varlet de chambre et paintre de Monditseigneur qui icellui seigneur luy a donné tant pour considéracion des bons et

Néanmoins, les trésoriers du duc négligeaient souvent de se conformer aux ordres qu'il donnait pour que l'on payât régulièrement son peintre. En deux circonstances nous trouvons qu'il les réprimanda pour cette négligence. « Considérant que le non payement de « cette pension pourroit faire que le peintre quittât « son service, ce qui lui (au duc) occasionneroit grand « déplaisir. »

En 1434, il exprima formellement son mécontentement à Dijon, par l'ordonnance suivante qui est fort curieuse :

« A nos amez et féaulz, etc., etc.

« Très-chiers et bien amez, nous avons entendu que faite difficulté de vériffier certaines noz lettres de pension à vie, par nous deues et ordonné à nostre bien amé varlet de chambre et paintre Jehan Van Eyck, pourquoy il ne peut estre payé de ladite pension et le conviendra à ceste cause laissier nostre service, en quoi prendrions très grant desplaisir, car nous le voulons entretenir pour certains grans ouvrages, en quoy l'entendons occuper cy après et que ne trouverons point de pareil à nostre gré, ni si excellent en son art et science. Et pour ce nous voulons et expressément vous mandons, que incontinent cestes veues, vous vériffiez et intériniez vos dites lettres de pension et faites payer ledit Jehan Van Eyck d'icelle pension, selon le contenu de nos dites lettres, sans ce que plus vous en parliez ou arguez, ne y faites dilation, mutation, variation ou difficulté quelconque sur tant que vous doubtez désobéir et courroucier et

---

agréables services qu'il luy a faitz, tant au fait de sondit office, comme autrement, et pour le aidier et soustenir et à avoir ses nécessitez à fin plus honorablement il le puist devoir comme appert par sa quittance : c l. » Même compte. (De Laborde, *op. cit.*, t. 1er, p. 392.)

y faites tant ceste fois pour toutes, qu'il ne nous en conviengne plus rescripre; laquelle chose prendrions très mal en gré. Très chers et bien amez, le Saint-Esprit vous ait en sa sainte garde. Escript en notre ville de Dijon, le 13e jour de mars 1434. ROUSSEAU. Ainsi signé PHILIPPE [1]. »

Il ne paraît pas que Van Eyck ait, depuis lors, rencontré aucun retard dans le payement de sa pension. A son retour de Lisbonne, il s'établit définitivement à Bruges, et acheta du chapitre de l'église de Saint-Donat une maison située sur le *Torrebrugsken*, ou pont de la Tour, où il resta jusqu'à sa mort [2].

Le décès de son frère Hubert avait empêché l'achèvement du grand tableau de la chapelle de Saint-Bavon. Josse Vydt chargea Jean de finir l'œuvre.

On a beaucoup discuté sur la part qu'ont eue les deux frères dans cet immense travail. Les anciens écrivains cherchent à réclamer en faveur de Jean plus de talent et de réputation que n'en avait Hubert, et probablement que le renom qu'il avait acquis par son nouveau procédé de peinture, renom qui s'était répandu non-seulement en Belgique, mais encore en Italie et en Allemagne, contribua à diminuer l'éclat dont le génie d'Hubert était environné auparavant. Van Mander semble être tout à fait aveuglé sous ce rapport, et n'hésite pas à contredire la tradition générale, dans le but d'ajouter à la gloire de son protégé. Il dit en parlant du grand tableau de l'*Agneau mystique* :

---

[1] DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. LIII.

[2] Achetée en 1430, de Jean de Melanen. Comptes du chapitre de Saint-Donat. « Receptum anno 1440 in certis redditibus novi libri infra villam in officii Sancti Nicolai. Johannes Van Eyck xxx sol. par. » (CARTON, *les Trois frères Van Eyck*, dans les *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, série II, t. V, et tiré à part, p. 39.)

« Quelques-uns croient que Hubert seul commença « cette belle œuvre et qu'elle fut terminée par son « frère Jean. Je maintiens que tous deux y travaillè- « rent dès le commencement. » Dans ce jugement Van Mander a tort, et la tradition a raison, car une inscription qui demeura longtemps cachée sous une couche de couleur, a, depuis, été découverte et prouve qu'Hubert seul commença ce tableau. S'il était besoin d'autre témoignage, nous avons celui de Van Vaernewyck, qui remarque que *le célèbre peintre Hubert Van Eyck commença la peinture dans l'église de Saint-Jean* [1]. Il paraît à peu près certain qu'il était presque à moitié achevé lorsqu'Hubert mourut.

Quoi qu'il en soit, l'*Agneau mystique* demeura, pendant fort longtemps, dans l'atelier, et fut exécuté très-lentement dans la ville de Bruges [2]; sans cela, il serait difficile d'expliquer pourquoi ce tableau reste inachevé durant un aussi long intervalle. Des parties en furent, sans aucun doute, terminées avant le voyage de Lisbonne, et le reste, après le retour. Deux ou trois endroits semblent être d'une couleur plus chaude, et remplis de figures d'une teinte plus sombre que d'autres, tandis que, dans les fonds, les orangers et les palmiers sont fidèlement et élégamment copiés d'après nature. Il est vrai que les paysages furent toujours un des traits caractérisques des compositions de Jean Van Eyck, et en tous temps, ils ont été admirés pour la fidélité avec laquelle ils représentent la nature et pour leur perspective aérienne. Cette dernière qualité, dépendant bien

---

[1] VAN VAERNEWYCK, *op cit.*, p. 109.

[2] Nul document ne nous informe si Jean alla à Gand après la mort de son frère. Nous savons seulement qu'il demeurait habituellement à Bruges, où peut-être furent peints les panneaux que l'on transporta ensuite à leur destination dans la chapelle de Josse Vydt.

plus du sentiment inné et de la perception des couleurs, que de l'observation des règles mathématiques, est certainement un des grands charmes des tableaux de Van Eyck.

Mais, quel que fût son mérite sous ce rapport, on ne peut le considérer comme l'inventeur de la perspective. Jean Van Eyck ne possédait pas complétement les règles de la perspective linéaire ; cela devient évident si l'on examine ses figures qui sont remarquables, bien plus par le brillant du coloris, que par une parfaite intelligence des règles de l'ombre et de la lumière qui donnent le relief et la rondeur des formes. Ces règles étaient bien mieux connues et mises en pratique par Paolo Uccello, qui produisait par l'effet des lignes ce que Van Eyck n'obtenait que par la couleur [1]. Le premier alla jusqu'à présenter des raccourcis par les seules règles de la perspective [2]. Le second, en copiant la nature dans ses moindres détails, produisit des points de vue en perspective, dans lesquels le coloris est la principale illusion. Il n'y a pas d'exemple que Van Eyck ait peint des figures en raccourci qui soient conformes aux règles de la perspective ; mais son

---

[1] Un exemple des progrès que la perspective avait faits en Italie, du temps de Van Eyck, se voit dans le livre de dessins de Jacopo Bellini, père de Gentile et de Giovanni Bellini, aujourd'hui au Musée Britannique. C'est de cet ouvrage que Von Rumohr dit, dans une lettre annexée au volume : « Jacopo fit faire de notables progrès à la pers- « pective ; il est un des premiers qui l'appliqua aux figures nues. » Jacopo Bellini, nous avons à peine besoin de le faire remarquer, était contemporain de Jean Van Eyck.

[2] Vasari admirait, entre autres choses remarquables pour la perspective, dans les peintures d'Uccello, à Santa-Maria-Novella, à Florence, une figure de l'Éternel, qu'il décrit ainsi :

« Cette figure est une des plus difficiles à peindre de toutes celles que Paolo Uccello a exécutées, parce qu'elle est représentée la tête en avant et s'élançant vers le mur, avec tant de vérité et de vigueur de relief, qu'elle semble passer au travers et le diviser en deux. »

grand talent et sa profonde sagacité lui donnèrent une connaissance de la perspective aérienne, plus par une fidèle et rigoureuse observation de la nature, qu'à l'aide de la science. Il est même extrêmement douteux qu'il réduisit jamais la perspective à des règles géométriques. Selon toute probabilité, ses ouvrages furent composés sans qu'il possédât la perspective linéaire comme science exacte. Les tableaux de ses élèves confirment cette opinion; car, après sa mort, ils ne firent plus de progrès dans cette branche de l'art, et c'est à ce fait que nous attribuons le déclin de l'école flamande qui suivit immédiatement. C'est au contraire aux progrès de la perspective, comme science exacte, que les écoles italiennes durent de s'élever aussi haut. Le premier essai, dans cette direction, fut tenté par Stephano Fiorentino, élève de Giotto. Puis vint Paolo Uccello [1], contemporain de

---

[1] Paolo Uccello nous fournit un exemple tout à fait opposé à celui de Jean Van Eyck. Les œuvres de ce peintre sont pour la plupart exécutées en une seule couleur, une sorte de grisaille en terre verte. Quand il voulut faire du coloris, il n'y réussit que peu ou point. En effet, il manquait complétement du sentiment de la couleur ; il obtenait ses effets par des lignes tracées selon les règles de la perspective et par les gradations de la lumière et de l'ombre, c'est-à-dire le clair obscur.

On peut voir une preuve de ce que Vasari dit de ce peintre, dans les peintures existant encore au couvent de Sainte-Marie-Nouvelle.. Vasari loue la science en perspective du peintre et dit qu'avant lui, cette science n'avait d'autres règles que le hasard, mais il critique sa couleur en disant qu'Uccello faisait les paysages bleus, les villes rouges et les fabriques de couleurs variées, selon son caprice, en quoi il a tort, dit Vasari, « car nous ne pouvons donner à une pierre une autre couleur que celle qu'elle a réellement. »

Vasari va plus loin, cependant. Il exprime plus clairement encore sa pensée quand il dit « que par une bonne combinaison des lignes, on peut donner une apparence de grandeur à un objet réellement petit, et que celui qui saura distribuer judicieusement les ombres et les clairs à leurs places respectives et avec leurs couleurs, pourra sans aucun doute, produire plus d'illusion, donner à ses peintures plus de relief et une plus grande apparence de vie et de réalité. »

Van Eyck; et Mantegna, quelques années plus tard, établit un système, incomplet sous plusieurs rapports, mais cependant assez développé pour que Pietro della Francesca en fît usage, et que fra Luca Pacioli en fît un corps de doctrine régulier. Vint ensuite Léonard de Vinci qui donna une plus grande perfection encore aux préceptes de cet art. En suivant les leçons de ces maîtres, les Italiens marchèrent rapidement dans la voie du progrès et se rendirent célèbres, tandis que les Flamands rétrogradèrent, parce qu'ils négligèrent ce grand art de la perspective.

L'*Agneau mystique* fut terminé en 1432, et l'on inaugura avec grande pompe la chapelle où devait être placé ce tableau. La cérémonie eut lieu au mois de mai, en présence d'une foule en admiration devant ce chef-d'œuvre. Le souvenir en fut consacré par l'inscription suivante sur le cadre :

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus
Incepit; pondusque Johes arte secundus
Frater perfectit Judoci Vyd prece fretus
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.

Ce chronogramme nous fait connaître que cette peinture fut achevée le 6 mai 1432 [1].

Van Mander qui n'avait pas vu cette inscription, suppose erronément que Philippe le Bon avait fait

---

Nous trouvons dans Paolo Uccello et dans Jean Van Eyck, séparément, les qualités dont la réunion donne à la peinture le relief et la vie. Dans Paolo, du relief sans couleur, dans Van Eyck, du coloris mais sans relief suffisant. Nous sommes d'accord avec Vasari en considérant Van Eyck comme le maître et le fondateur de la méthode moderne du coloris, et comme ayant surpassé tous ses contemporains sous ce rapport; mais en même temps, il faut regarder Uccello comme le grand promoteur de la perspective réduite à une science exacte.

[1] Waagen, *Notice sur le chef-d'œuvre des frères Van Eyck*, traduite et annotée par L. de Bast; Gand, 1825, in-8°; p. 27. M. de Bast découvrit cette inscription dans un recueil d'inscriptions formé par Christophe Van Huerne. Elle avait été recouverte par un barbouillage, et elle est maintenant rétablie par les soins de M. Waagen.

la commande de cette œuvre, quoiqu'il eût dû voir qu'il se trompait, en remarquant que les portraits des panneaux extérieurs n'étaient point ceux du duc de Bourgogne ni d'aucune de ses épouses. Le fait était par de Vriendt lorsqu'il composa les vers suivants :

Quos Deus ob *vitium* paradiso exegit Apelles
Eyckius hos *Vitii* reddidit ære patres.
Arte modoque pari pariter concurrere visi
Æmulus hinc pictor, fictor et inde Deus [1].

Un manuscrit de l'époque contient le récit de l'inauguration de ce tableau d'autel, et décrit l'immense concours du peuple présent à la cérémonie [2].

Hormis aux grandes fêtes, la vue du chef-d'œuvre était rarement permise au peuple, et « les seigneurs seuls, dit Van Mander, étaient à même de pouvoir offrir au gardien une rétribution suffisante pour être admis à le contempler [3]. »

Van Eyck avait d'autres patrons encore que le duc et Josse Vydt. Le principal d'entre eux, par ses richesses et son importance, était Rollin, chancelier de Philippe, d'une naissance obscure, mais très-habile en matière de finances. Il amassa une fortune de manière à exciter la jalousie de la cour, mais néanmoins il ne perdit jamais la faveur de son maître. Jean Van Eyck le peignit agenouillé devant la Vierge et le Sauveur. Rollin donna ce tableau à l'église d'Autun. Notre peintre ne dédaignait pas même d'exécuter les ordres de personnes bien inférieures en position. Au nombre

---

[1] VRIENTIUS dans SANDERUS, *De Brugensibus eruditionis fama claris ;* Anvers, 1624, in-4°; p. 39. Sanderus dit encore : « Triumphus agni cœlestis est qui Joh. et Hubertus ab Eyck pictorum coryphæi, Justo Vitio, domino de Pamele, patricio Gandavensi, pretium solvente, etc. » (*Flandria illustrata*, t. I[er], p. 239.)

[2] DE BAST. Note dans WAAGEN, *op. cit.*, p. 35.

[3] VAN MANDER, *op. cit.*, p. 201.

de ceux qui figurent dans les comptes des trésoriers du duc, est un certain Jehan Arnoulphin, associé et facteur de Marc Guidecon, marchand drapier de Lucques [1]. Arnoulphin habitait Bruges, et Van Eyck fit son portrait et celui de sa femme. Le catalogue de la Galerie de Marguerite d'Autriche renferme une notice de ce tableau [2]. « Un grand tableau, qu'on appelle Hernoul le Fin, avec sa femme dedens une chambre, qui fut donné à Madame par Don Diégo. » Mention en est aussi faite dans deux inventaires de 1516 et de 1524, et coïncide avec la description du tableau qui se trouve à la galerie nationale de Londres, mais les volets manquent. Toutefois, l'on a supposé, et avec quelque apparence de probabilité, que les portraits de la galerie nationale sont ceux de Jean Van Eyck et de sa femme. La ressemblance entre la figure de la femme et celle qui se trouve à Bruges, confirme cette supposition.

On doit aussi remarquer que le mariage de Van Eyck paraît avoir eu lieu vers 1434, date du tableau, car le 30 juin, nous trouvons que le duc de Bourgogne fut le parrain de sa fille. A cette occasion, le duc lui fit présent de six gobelets en argent [3].

---

[1] Recettes générales de Flandres. Archives de Lille. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 209.)

[2] Le Glay, *Correspondance de Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche;* Paris, 1839, in-8°; t. II, p. 478; — De Laborde, *Inventaire des tableaux de Marguerite,* etc. *(Revue archéologique;* Paris, 1850.)

[3] « A Jehan Pentin, orfévre, demourant à Bruges, la somme de 96 livres douze sols, du pris de LX gros, monnoie de Flandres, la livre, que deue lui estoit pour la vendue et délivrance de six tasses d'argent pesans ensemble douze marcs, du prix de huit francs ung sol le marc, lesquelles Monditseigneur a de lui fait prendre et achetter pour les, de par icellui seigneur, donner et présenter au baptisement de l'enfant Johannes Van Eck, son paintre et varlet de chambre, lequel il a fait tenir sur fons, en son nom, par le sr de Chargny, etc. » Compte de la recette générale des finances de 1434. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 342.)

Au nombre des derniers protecteurs de Jean Van Eyck, durant son séjour à Bruges, on doit compter Georges Van der Paele, Roger Van Meyer, chanoine et président du chapitre de Saint-Donat, pour lequel il peignit un tableau bien connu, le sire Van Leeuw, dont le portrait se voit encore à Vienne, et plusieurs autres personnes dont les noms ne nous ont pas été conservés. Selon Van Vaernewyck, la dernière œuvre qui occupa son pinceau, est un tableau d'autel qui lui fut demandé par l'abbé de Saint-Martin, à Ypres, et qu'il laissa inachevé [1].

Il mourut à Bruges, en 1440-41, et les registres du chapitre nous apprennent qu'il fut enterré dans le cimetière de Saint-Donat; que ses funérailles coûtèrent la forte somme de 12 livres parisis; que les sonneurs de cloches reçurent 12 sols parisis, et que le 21 mars 1441, son corps fut transféré du cimetière dans l'église même, à la requête de son frère Lambert, et placé dans un caveau près des fonts baptismaux. Son testament fut enregistré en 1442 [2].

---

[1] M. L. de Bast, dans ses notes sur l'ouvrage de WAAGEN, déjà cité, rapporte l'extrait suivant des Annales d'Ypres recueillies par la communauté des Frères gris : « Anno 1445, heeft meester Joannes Van Eycken, een befaemden schilder, binnen Ypre geschildert dat overtreffelyk tafereel, 'twelcke gestelt wiert in den choor van St-Maertens, tot een gedachtenis van den eerweerdigen heere Nicolaus Malchalopie (Van Maelbeke), abt ofte proost van St-Maertens klooster, die daer voor begraven ligt. » Cette date de 1445 est probablement une erreur du moine rédacteur des Annales. Elle a porté certains auteurs à croire qu'un autre Jean Van Eyck, dont nous n'avons pas connaissance, vivait vers 1445.

[2] « Computatio Johannis Civis, canonici, de bonis fabrice ecclesie beati Donatiani Brugensis anno 1440, facta capitulo anno 1441.

Receptum ex sepulturis mortuorum et redemptione funeralium :

Item, pro sepultura magistri Johannis Eyck, pictoris, XII lib. parisis.

Receptum ex campanis mortuorum :

Item, ex campana magistri Johannis Eyck, pictoris, XXIII s. p. »

Ces renseignements ont été découverts par M. de Stoop, et publiés par M. Carton, *op. cit.*, p. 43.

« Eadem die (21 martii 1441), ad preces Lamberti fratris, quondam

Jean Van Eyck avait une sœur plus jeune que lui, du nom de Marguerite [1], mais elle resta avec son frère Hubert, à Gand, étudia et l'aida dans son atelier. Le même document qui nous apprend qu'Hubert appartenait à la confrérie de Notre-Dame de Gand, en 1412, fait mention de l'admission de sa sœur Marguerite, en 1418. Peut-être a-t-elle consacré son talent à la miniature plutôt qu'à la peinture, mais ses ouvrages ont péri, et son nom ne se rencontre sur aucun tableau de l'époque. Lucas de Heere et Van Mander disent que Marguerite mourut peu de temps après Hubert, et fut enterrée à côté de lui. Elle s'était tout entière dévouée à l'art, et ne fut jamais mariée.

La veuve de Jean continua pendant deux ans à habiter la maison du *Torrebrugsken*, et puis elle la vendit à un certain Herman Reyssebureh qui, à son tour, la céda en 1477 à Gérard Pluvier; finalement la propriété fut transférée à la famille Serweytens qui, peut-être, la possède encore aujourd'hui.

Les comptes de la ville de Bruges font mention de la veuve de Jean Van Eyck, à l'occasion du payement de 2 livres pour une loterie qui se fit en février 1445. Elle mourut probablement vers 1448, lorsque sa fille Lyennie Van Eyck se retira dans un couvent de la ville de Maeseyck, où était né son père :

Johannis de Eyck solemnissimi pictoris, domini mei concesserunt quod corpus ipsius quod jam sepultum in ecclesie ambitu transferatur de licentia episcopi, et ponatur in ecclesia juxta fontes, salvo jure anniversarii et fabrice. » (CARTON, *op. cit.*, p. 55.)

« Computatio Gualteri Diedolf, presbyteri canonici, de bonis fabrice ecclesie sancti Donatiani Brugensis anni 1442, facta capitulo anno 1440.

Receptum ex testamentis et legatis fidelium defunctorum :

Item, ex testamento Johannis Eyck, pictoris, XLVIII s. »

(CARTON, *op. cit.*, p. 43.) Toutes ces notes sont extraites des actes capitulaires de l'église Saint-Donat, à Bruges.

[1] VAN MANDER, *op. cit.*, p. 199; — VAN VAERNEWYCK, *op. cit.*, p. 119.

« A Lyennie (Liévine?) Van der Eecke, fille de Jehan « Van der Eecke, dit G. Pousset, dans son compte de « 1449, jadis painctre, valet de chambre de Mondit- « seigneur, pour don que Monditseigneur lui a fait « pour une fois, pour Dieu et aulmosne, pour soy « aidier à mettre religieuse en l'église et monestère « de Mazeck, ou pays de Liége : XXIIII fr. [1]. »

Lambert Van Eyck, dont le nom paraît dans les comptes de 1431, comme employé à certaine besogne pour le duc de Bourgogne [2], n'est plus mentionné après 1441. Il paraît donc que la famille du peintre disparut tout entière, quoique le nom de Van Eyck continuât à être porté par des personnes appartenant à la maison des ducs. On trouve, en 1427, un Jehan Van Heck, *escuier;* en 1434-35, un Hayne Van Heyk, marchand de chevaux; en 1435-36, un Henry Deick; en 1467, un Simon Van der Eyke, coutelier; puis encore des Pierre, Jean, Gérard, Engelbert, Michel, Jacques, Rodolphe et un second Henry Van Eyck [3].

L'abbé Carton, dont les laborieuses recherches ont été des plus utiles, a aussi trouvé fréquemment le nom de Van Eyck dans d'autres documents [4].

Dans les registres des marchands de livres et enlumineurs de Bruges, on rencontre un Claeys Van den Eyck, membre de cette corporation, en 1458-59; une femme Van den Eyke membre en 1478-79. M. Goet-

---

[1] De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 395-396.

[2] « A Lambert de Heck, frère de Johannes de Heck, peintre de Monseigneur, pour avoir esté à plusieurs fois devers Monditseigneur pour aucunes besongnes que Monditseigneur vouloit faire : VII liv. IX sols. » (Gachard, *Rapport sur les archives de l'ancienne Chambre des comptes de Flandres, à Lille;* Bruxelles, 1836, in-8° ; p. 268 ; — De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 257.)

[3] De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. XXXVIII.

[4] Carton, *op. cit.*, p. 53.

ghebuer cite un Jan Van Hyke, receveur de l'hôpital de Sainte-Anne à Saint-Bavon, lez-Gand, en 1346 [1].

Il y a deux mentions de Jean Van Eyck qui n'avaient pas été citées jusqu'ici : l'une, d'une somme payée en 1432 [2], l'autre, d'un payement fait par lui à un enlumineur de Bruges, pour un manuscrit du duc [3].

L'épitaphe de notre peintre se lisait encore au XVIe siècle, sur un des piliers de l'église de Saint-Donat. Van Vaernewyck et Van Mander la rapportent comme suit :

Hic jacet eximia clarus virtute Johannes,
In quo picturæ gratia mira fuit.
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles :
Arte illi inferior ac Polycletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Quæ talem nobis eripuere virum.
Actum sit lacrymis incommutabile fatum ;
Vivat ut in cœlis jam deprecare Deum [4].

Annuellement on célébrait dans l'église de Saint-Donat des messes pour le repos de l'âme du peintre. Trois siècles après sa mort, cet usage existait encore au mois de juillet de chaque année : il ne cessa qu'à la révolution française. Ces messes produisaient un revenu annuel de 34 gros [5].

[1] CARTON, *op. cit.*, p. 93.
[2] DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 259.
[3] *Ibid.*, p. 358.
[4] VAN VAERNEWYCK, *op. cit.*, p. 119 ; — VAN MANDER, *op. cit.*, p. 202.
[5] DELEPIERRE, *Galerie d'artistes brugeois ;* Bruges, 1840, in-8° ; p. 11.



CHAPITRE IV

TRAVAUX D'HUBERT ET DE JEAN VAN EYCK.

Malgré les nombreuses villes et les monuments sans nombre que renferment les Pays-Bas, il n'y a aucun pays du continent qui nous ait laissé aussi peu de traces des écoles de l'art qui y florissaient.

En Italie, les palais et les églises racontent l'histoire de la peinture. A l'époque du plus grand progrès de l'art, l'Italie divisée en petits États, possédait, dans chacune de ses villes, une école, où, à l'aide de quelques encouragements, se déployait toute l'énergie de l'artiste. Les maîtres seuls voyageaient de ville en ville, selon leur caprice, ou selon l'accueil que recevaient leur talent et leur réputation. Les tableaux qu'exécutèrent ces peintres, et les bâtiments qu'ils ont décorés, existent encore en grande partie. Nulle main sacrilége ou envieuse ne les a détruits. Et lorsque nous visitons les églises et les palais, dans l'ordre des écoles, leur pro-

grès, leur apogée et leur déclin se déploient devant nous, et se dessinent aux yeux de notre esprit. Il n'en est pas de même en Belgique. Les cités et les monuments ne nous offrent là que de faibles données pour l'histoire de l'art. Le despotisme étranger, les fureurs des guerres de religion, le fanatisme de sectes intolérantes ont pesé sur ce pays, détruit les jalons qui devaient nous guider, et fait disparaître nombre de tableaux.

L'art en Belgique est représenté par les églises et les hôtels de ville ; il ne reste guère autre chose. Ce résultat peut être attribué à plus d'une cause.

Nous avons dit ailleurs que la peinture murale était peu connue et rarement mise en usage dans les Pays-Bas, tandis qu'en Italie c'était tout le contraire. Conséquemment, le sort des tableaux n'était pas essentiellement lié à celui des monuments. En Italie, pour détruire les peintures, il fallait renverser une église ou un palais. Les œuvres de Giotto ou de Simone di Martino devaient durer aussi longtemps que les murs qu'elles décoraient.

La seule ressource des Vandales de cette époque était le badigeonnage, qu'ils employèrent fréquemment. Mais en Belgique, les panneaux d'un tableau d'autel ou d'un palais de justice pouvaient être enlevés à volonté, et les toiles de Van der Weyden et de Van der Goes, peintes à la détrempe, et suspendues dans les églises et dans les cloîtres, étaient bien aisément enlevées. Aussi, dans les Pays-Bas, un très-grand nombre de tableaux ont disparu, et aucun des anciens peintres n'a eu plus de malheur, sous ce rapport, qu'Hubert Van Eyck.

Pendant des siècles, sa renommée a été éclipsée par celle de son frère Jean, qui fixa plus particulièrement

l'attention, à cause des améliorations qu'il introduisit par une nouvelle combinaison d'huiles et par de nouveaux vernis. Jamais il n'y eut plus grande injustice, car Hubert avait un génie supérieur, non-seulement à Jean, mais à tous les autres peintres des Pays-Bas. Ce qui le caractérise surtout, comme chef de l'école flamande, c'est son style sévère et la noblesse de l'expression. Sa grande qualité est le coloris, mais il lui manque l'idéalité. Le sentiment de gravité et de méditation qu'il donne à ses saints, n'est pas toujours accompagné de ce type de piété et d'élévation que l'Écriture Sainte sait inspirer. S'il avait été doué de la noble simplicité de quelques grands maîtres anciens, il n'eût pas surchargé les larges plis de ses longues draperies de tous ces ornements superflus. A ces exceptions près, il ne manque rien aux tableaux d'Hubert Van Eyck.

Bien peu de ses contemporains en Italie, et aucun dans les Pays-Bas, ne se sont montrés aussi habiles que lui en anatomie et dans la perspective de la figure humaine; mais, comme nous l'avons dit, là où il excelle surtout, c'est dans la couleur. Ses tableaux sont d'une touche puissante, vive et harmonieuse, et si ses élèves avaient été des Italiens et non des Flamands, si Venise et non Bruges ou Gand, avait été sa dernière résidence, il eût été le fondateur d'une école de coloristes. Mais la tendance au réalisme qui se fait remarquer dans ses œuvres, fut exagérée par ses élèves qui, cherchant la perfection bien plus dans un travail patient, que dans l'élan de l'inspiration, entrèrent dans une voie de décadence dont ils ne sortirent plus.

Les nobles talents déployés par Hubert méritaient de laisser plus de traces; mais, par suite des causes expliquées plus haut, il ne nous reste de lui qu'un seul

tableau authentique, et c'est celui de l'*Agneau mystique*, à Gand, dont les parties qu'il a peintes sont dispersées, les unes étant restées dans cette ville et les autres se trouvant à Berlin.

Cette vaste composition mérite toute l'admiration qu'elle a excitée en tout temps. Le tableau ne forme pas seulement par lui-même un ensemble harmonieux, mais encore, ayant été exécuté pour l'endroit où il se trouve, il s'harmonisait complétement avec tout ce qui l'entourait. Les chapelles et les églises étaient bien différentes alors de ce qu'elles devinrent peu de temps après ou de ce qu'elles sont aujourd'hui. Les murs étaient couverts de tapis, d'étoffes de diverse nature et de peintures votives; il n'y avait pas, comme aujourd'hui, d'espace vide [1]. La chapelle de Josse Vydt était destinée à recevoir une splendide œuvre de peinture, et il est impossible d'imaginer rien de plus beau qu'un grand retable ouvert, au moment où l'on célèbre la messe, sur un autel brillant de lumières, orné de fleurs, ou d'autres objets éblouissant les yeux, quoique tous ces ornements y aient été introduits plus tard.

Le sujet du tableau est grand et bien conçu, approprié aux sentiments populaires, et s'accorde parfaitement avec la ferveur et la foi de cette époque. Il est puisé dans l'Apocalypse, alors une source fertile d'inspiration pour les sculpteurs et les peintres. Dans la partie supérieure, on voit assis Dieu le Père, la tiare en tête, et levant les doigts pour bénir le monde. A sa gauche est saint Jean-Baptiste, et à sa droite, la Vierge Marie. A ses pieds, on voit l'Agneau mystique, et autour de l'autel, où il répandit son sang, se tien-

---

[1] VITET, *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon*; Paris, 1845, in-4°, et atlas in-fol., p. 31.

nent les anges, les saints et les martyrs; puis les papes et les évêques, les saintes, les ermites, les pèlerins, les croisés et les héros des premières légendes chrétiennes, s'avançant tous pour adorer l'Agneau, convergeant tous vers un point central, à travers des paysages variés, les uns à pied, s'appuyant sur des bâtons, les autres à cheval, en simple tunique ou couverts d'armures.

Tandis que le peintre exposait ainsi aux regards du peuple les symboles du bonheur éternel, il n'hésita pas à montrer en même temps le châtiment. D'après l'usage antique, au bas de ce tableau d'autel étaient représentés les tourments de l'enfer. C'est ainsi que les anciens moines grecs peignaient ce sujet sous les portiques comme emblème de l'état malheureux de ceux qui étaient sortis du giron de l'Église, leur mère. Il y peignit aussi les Sibylles qui prédirent la venue du Sauveur, l'Annonciation et les Évangélistes, Adam, Ève, Caïn et Abel, afin de frapper l'esprit du spectateur en lui montrant l'énormité du péché mortel qui devait être racheté par le sacrifice de l'Agneau.

Les grandes figures de Dieu le Père, de sainte Marie, de saint Jean, celles d'Adam et d'Ève, toutes très-bien conservées, sont, sans aucun doute, le travail d'Hubert, et montrent les qualités aussi bien que les défauts qui caractérisent sa manière [1]. On n'oserait affirmer avec la même certitude que les deux groupes de choristes à droite et à gauche sont l'œuvre d'Hubert. Jamais saint Jean-Baptiste ne fut représenté avec une expression plus austère et sous une plus noble forme; jamais la Vierge ne fut peinte plus pensive et

[1] On remarque dans la figure d'Adam deux ou trois taches d'un ton plus clair que le reste du panneau. Nous croyons qu'elles ont été occasionnées par un essai de nettoyage.

plus pieuse. Ses longs cheveux flottant sur ses épaules, ses mains gracieuses tenant le livre ouvert qu'elle lit, ont une exquise élégance ajoutée à toute la vérité de la nature. La figure de l'Éternel est solennelle et mystérieuse, quoique l'artiste s'expliquant littéralement le texte de l'Écriture, ait surchargé ses vêtements de pierres précieuses. Le coloris est de cette touche brillante et vigoureuse qu'Hubert seul possédait. Les tons sont riches et foncés, et dégagés de toute apparence d'un labeur trop étudié. Le fond est d'or et recouvert d'inscriptions. L'on peut voir, dans la figure d'Adam, la connaissance approfondie du peintre en anatomie, et des principes de la perspective appliquée à la forme humaine. Quoique la figure, dans son ensemble, manque d'une certaine noblesse, la tête a de la dignité et le corps de justes proportions.

Ève n'est pas aussi bien réussie. La grande intelligence de l'artiste, pour exprimer la beauté des formes par les lignes extérieures, est remarquable dans la main et l'avant-bras, de même que dans la figure de la Vierge; mais la tête est trop grande, le corps penche légèrement en avant, et les jambes sont trop grêles.

Les mouvements divers des lèvres et des yeux dans les groupes des choristes sont pleins de naturel, mais dans certaines parties, le ton est moins puissant qu'il ne l'est d'habitude chez Hubert. Il est possible cependant que ce soit le résultat d'une restauration [1]. C'est à la même cause qu'il faut peut-être attribuer un léger effacement de quelques contours.

---

[1] Ces choristes ne s'harmonisent pas non-seulement avec les parties peintes par Hubert, mais même avec celles qui sont l'œuvre de Jean, telles que le panneau central et les volets des chevaliers et des pèlerins. Nous entendons ici par restauration, un procédé de nettoyage qui a affaibli des tons et effacé des contours.

La manière de Jean Van Eyck est plus particulièrement observable dans le panneau central où l'Agneau saigne sur l'autel. Carel Van Mander assure que c'est l'œuvre de Jean. Nous croyons que c'est aussi lui qui exécuta le reste des scènes extérieures et intérieures de ce tableau d'autel, à l'exception peut-être des évangélistes en grisaille, qui paraissent être l'ouvrage de ses élèves. Le grand talent de Jean Van Eyck se montre, tant pour le dessin que pour l'exécution, dans la pièce centrale et les volets de cette œuvre. Il s'y éleva presque au niveau de son frère aîné. Toutefois on y remarque encore, quoique d'une façon moins frappante que dans ses autres tableaux, combien il était moins savant en anatomie qu'Hubert. Les contours y sont plus faibles, les membres plus grêles, les mains plus petites et moins gracieuses, les draperies plus dures et plus anguleuses. Il faut néanmoins bien se rappeler que ces points de comparaison ne sont au désavantage de Jean Van Eyck, que lorsqu'on les applique aux œuvres des deux frères. Il est inutile d'ajouter qu'en ceci il surpasse de beaucoup ses élèves et les artistes de son école. Il était aussi moins grand coloriste que son frère, et il produisit rarement ces tons harmonieux si remarquables chez celui-ci. Il manquait de vigueur et de chaleur dans les ombres, et ne savait pas toujours assez bien cacher les traces de manipulation. Malgré tout cela, le tableau de l'Agneau mystique, qui n'est pas exempt de retouches plus ou moins adroites, est plein de vivacité et de puissance. Il est presque impossible de rendre complète justice à tout ce qu'il renferme de beautés, et il faudrait une grande puissance de description pour donner même une légère idée de ses perfections, pour faire comprendre la fervente piété qui animent ses saints, ses ermites et ses croisés, les

sentiments divers exprimés par le groupe éclatant que dirigent sainte Agnès et sainte Barbe, la beauté et la diversité des paysages, le fini des prairies et des fontaines jaillissantes, les innombrables fleurs qui donnent l'aspect d'un éternel printemps à toute cette scène, en un mot, le génie qui sut former un vaste et magnifique ensemble de tant de parties diverses.

Il serait peu juste d'établir une comparaison entre les portraits de grandeur naturelle de Josse Vydt et d'Isabelle Borluut, et les figures aussi de grandeur naturelle, dont nous avons parlé eomme créées par le pineeau d'Hubert. Mais on ne saurait nier l'habileté de l'exéeution dans ces portraits, leur puissanee du clair-obseur — plus grande iei peut-être que dans aucune autre œuvre, — et, enfin, la largeur avec laquelle Jean Van Eyck a traité les draperies.

En établissant les distinetions ci-dessus dans l'œuvre des deux frères, nous nous sommes laissé guider uniquement par les traits caraetéristiques du style de ehaeun d'eux. Quelques-uns des panneaux de la partie inférieure sont, comme nous l'avons indiqué, aussi vigoureusement peints que l'œuvre d'Hubert. On pourrait dire seulement que le plus jeune des frères se borna à terminer ee que l'autre avait laissé inachevé. Quant aux paysages, il y en a qui présentent des teintes beaucoup plus chaudes et plus méridionales que d'autres ; on peut supposer avec probabilité que Jean Van Eyek les exéeuta après son retour de Portugal.

La première partie de ce chef-d'œuvre qui devint la proie des Vandales, fut le panneau représentant les tourments des damnés, lequel n'étant peint qu'en détrempe, avait été effacé par le lavage, avant l'époque même de Van Mander. Plus tard Schoreel et Lance-

lot Blondeel essayèrent de restaurer le grand tableau d'autel des Van Eyck en 1550, et d'après Van Vaernewyck, le nettoyèrent de façon à faire reparaître une partie qui avait presque disparu dans une croûte de poussière. Comme c'étaient des artistes de talent, cette restauration causa probablement peu de dommage. Elle reçut l'approbation des chanoines de Saint-Bavon qui firent don à Jean Schoreel d'une coupe en argent.

Philippe II roi d'Espagne, qui, durant les guerres civiles, dépouilla la Belgique de plusieurs de ses tableaux, se contenta d'une copie bien faite, qu'exécuta Michel Coxie, et pour laquelle celui-ci reçut 4,000 ducats, somme plus forte que celle que produisit l'original [1]. Il en existe encore une autre copie que celle de Michel Coxie.

Ce chef-d'œuvre échappa ensuite, par hasard, à la destruction des iconoclastes en 1566, et à l'incendie de 1641, mais il offensa la pudeur de Joseph II d'Autriche qui le vit durant une visite à la cathédrale, et fut choqué à la vue des figures nues d'Adam et d'Eve. En conséquence ce tableau d'autel demeura voilé aux regards du public depuis 1785 jusqu'en 1794, époque à laquelle une partie en fut enlevée par les amateurs de tableaux de la révolution française, mais rendus à l'église quelques années plus tard, à la conclusion de la paix. Néanmoins sous un ridicule prétexte de pudeur, les volets furent renfermés dans une cave, et à la fin ils furent vendus par un prêtre ignorant, pour une bagatelle, à M. Van Nieuwenhuys, auquel ensuite on intenta une action en justice pour les recouvrer. Ce moyen échoua, et ces volets furent livrés à M. Solly,

---

[1] Van Vaernewyck, *op. cit.*, p. 219; — Van Mander, *op. cit.*, p. 201; — Guicciardini, *op. cit.*, p. 97.

amateur à Londres pour 4,000 livres sterling, et ce dernier les revendit au roi de Prusse [1]. Les panneaux où sont représentés Adam et Ève, sont les seules parties des volets conservés à Gand, où l'on peut les voir non sans difficulté, dans les dépendances de la cathédrale. Les dessins originaux d'Adam et d'Ève se trouvent à la collection de dessins du Louvre. Ils sont de petite dimension et sur papier. La figure d'Adam est un petit fac-simile de la peinture, celle d'Ève offre quelques différences; la tête est plus en profil; l'ensemble est une copie exacte d'un mauvais modèle. Derrière ce dessin, on voit la représentation d'un homme assis à un pupitre et écrivant; sur la même feuille de papier, il y a encore trois têtes de femmes, en bonnet, et d'après nature. Nous devons la découverte de ces dessins à l'activité de M. de Reiset, ex-conservateur des dessins au Louvre [2].

Hubert Van Eyck, par la composition de son grand tableau d'autel, créa un type de sujets que son frère imita et que ses élèves varièrent à l'infini. Il est étrange que, doué d'un aussi admirable talent, son nom soit demeuré aussi longtemps obscur. Quoique les tableaux des deux frères aient passé en Italie, où les marchands lombards, ces riches trafiquants du moyen âge, en firent commerce de bonne heure, avant que Jean eût introduit ses améliorations dans la pratique de l'art, le nom d'Hubert était néanmoins peu connu. Vasari l'ignorait, et n'en fit aucune mention dans sa première édition; il ne répara en partie cette

---

[1] Michiels, *op. cit.*, t. II, pp. 100 et suiv.

[2] La copie de l'*Agneau mystique*, vendue lors de la dispersion de la galerie de M. Aders, à Londres, se trouve en la possession du beau-frère de M. Green qui a une collection de tableaux à Hadley, près de Barnet.

négligence que dans celle de 1568, après que Lambert Lombard, peintre bien connu de l'école de Liége, et lié avec la plupart des hommes de lettres et des artistes de l'Europe, lui eut fait remarquer cette omission. Cette justice tardive ne parvint pas toutefois à lui donner le renom dont il était si digne. On peut voir un chef-d'œuvre qui lui est attribué par beaucoup de connaisseurs, à la galerie Bourbon de Naples, où le tableau est attribué à Colantonio del Fiore. Les rapports intimes qui existent entre les peintres flamands et napolitains est un fait bien connu.

Cette peinture, soi-disant de Colantonio, n'a pas de ressemblance avec ses autres ouvrages. Elle offre, au contraire, toutes les marques du génie des Van Eyck, et représente *saint Jérôme*, habillé en cardinal, la tête recouverte de la calotte rouge; il se penche en avant, et des deux mains essaye d'extraire une épine de la patte d'un lion. La scène se passe dans un cabinet d'étude, où tout ce qui est nécessaire pour écrire se trouve placé sur un pupitre, et de pesants in-folio remplissent les rayons d'une bibliothèque. Le lion est grandement dessiné, saint Jérôme est empreint du même genre de beauté et de noblesse que le saint Jean-Baptiste du tableau de Saint-Bavon. On peut aussi donner comme preuve de la manière d'Hubert le style simple et large des draperies, ainsi que le dessin parfait et les belles proportions des mains. Mais bien plus encore que tout cela, la sombre et puissante couleur du ton général de ce tableau rappelle de suite à l'esprit le genre du premier Van Eyck, tant il y a de vivacité et d'ampleur dans les détails [1].

---

[1] La première personne qui ait rapporté ce tableau à Hubert Van Eyck, est M. Waagen, qui, dans son ouvrage « *Ueber Hubert*

Un document curieux, découvert depuis peu, nous a mis sur la trace d'un autre tableau d'Hubert Van Eyck. Un auteur belge, M. Coremans, a publié les comptes de Blaise Hutter, premier varlet de chambre et secrétaire privé de l'archidue Ernest, et l'inventaire des richesses laissées par ce prince, à sa mort, arrivée en 1595.

Dans cette dernière pièce on lit : Un tableau représentant « Sainte-Marie et l'enfant Jésus, près d'eux se « tiennent un ange et saint Bernard, par Rupert Van « Eyck. » C'est là probablement une œuvre d'Hubert, dont le nom aura été mal orthographié [1]. Aucun autre des tableaux qui sont venus jusqu'à nous, sous le nom d'Hubert Van Eyck, ne peut lui être attribué avec certitude; ce sont des productions d'un ordre inférieur, tels que les deux panneaux *la Sainte-Vierge et les donateurs,* dans la galerie d'Anvers [2], œuvre plus faible d'exécution que celles de Dieric Stuerbout, auquel des connaisseurs l'ont récemment donné.

Un regard d'une modestie charmante est tout ce qui distingue la *sainte Catherine,* du Belvédère, à Vienne [3], mais ce panneau ne ressemble point au style d'Hubert, ni à celui de Jean; c'est évidemment l'œuvre d'un imitateur d'une date postérieure. Les ornements sont

---

und Johan Van Eyck, » dit qu'il peut affirmer avec certitude que ce tableau est d'Hubert. M. Passavant, dans le *Kunstblatt,* n° 47, 1843, n'ose pas être aussi affirmatif, mais il pense néanmoins que ce tableau est peint tout à fait dans le genre de Van Eyck. Les annotateurs de la dernière édition de Vasari, attribuent également cette œuvre à Jean Van Eyck, et supposent que c'est le même que Vasari mentionne comme ayant appartenu à Lorenzo de Médicis.

[1] De Laborde, *op. cit.,* t. Ier, p. cxiij.

[2] *Catalogue du musée d'Anvers,* 2e édit., 1857, nos 7 et 8. Haut. 0.29, larg. 0.19.

[3] *Catalogue du Belvédère;* Vienne, 1845; 2e salle, n° 16. Panneau : haut. 7 pouces sur 4 ½ pouces, mesure d'Autriche.

grossiers, les chairs ont une teinte grise, et le modelé manque de délicatesse.

On donne encore à Hubert Van Eyck un tableau décrit dans les catalogues, comme appartenant à un M. de Kronstern, à Nembs, près de Ploen, dans le Holstein. Nous ne l'avons pas vu.

Un tryptique de la galerie Lichtenstein représente l'*Adoration des mages*. La Vierge, vêtue d'un manteau bleu, tient l'enfant Jésus sur ses genoux. A ses pieds est le donateur du tableau, recouvert d'un manteau rouge, et près de lui, un vieux roi. Deux bergers regardent à travers la croisée, et à la droite, on voit des bœufs et un âne. Sur le volet gauche est le More et un jeune roi; sur le volet droit, un chanoine, recommandé par saint Étienne. Ce travail est d'une grande perfection de fini; mais ni Hubert ni Jean Van Eyck n'ont pu peindre ces froides ombres grises. Nous pensons que c'est un travail de l'école de Van Eyck, exécuté à la fin du xve siècle. M. Passavant néanmoins l'attribue à Jean Van Eyck, dans le *Kunstblatt* de 1841, p. 304. Nous croyons aussi d'une date plus récente et de la fin du xve siècle, un portrait, que l'on croit être celui de Rollin, et qui se trouve dans le Musée de Dijon [1]. Un *Ecce homo*, ou tête du Christ, dans la galerie de Kensington, est encore attribué à Hubert Van Eyck, mais il n'a pas plus de sa manière que de celle de Jean. La physionomie est désagréable à la vue, et laisse tout à désirer sous le rapport du caractère et de l'expression. Faible de dessin et de couleur, il n'a aucune des qualités du grand maître, dont il porte le nom. C'est une

---

[1] *Catalogue de Dijon*, n° 284. Haut. 0.81, larg. 0.62.

[2] *Gallery of prince Wallerstein, Kensington palace*, n° 52. Panneau : 1 pied sur 7 $\frac{3}{4}$ pouces anglais.

de ces nombreuses et sèches imitations de la tête du Sauveur, peinte par Jean Van Eyck, et qui se trouve au musée de Berlin [1].

C'est, sans aucun doute, aux iconoclastes de 1566 que nous devons la destruction des derniers tableaux d'Hubert, à Bruges et à Gand, ainsi qu'aux fréquents pillages des troupes espagnoles durant les guerres du duc d'Albe. Malheureusement, ses premières œuvres ont également disparu, et il est aussi difficile de trouver un de ses tableaux des premières années du XVe siècle, qu'il l'est d'en rencontrer qui soient exécutés avant 1400. La cause en est aux révolutions perpétuelles, pendant le XIVe et le XVe siècle, des duchés de Brabant et de Limbourg, et du pays de Liége, territoires qui furent dévolus à Philippe le Bon, à défaut d'héritiers mâles issus de Philippe le Hardi, son aïeul. Nulle succession, à cette époque, ne s'obtenait sans lutte, et celle-ci fut longtemps contestée par les populations guerrières des villes du bord de la Meuse, en opposition avec la volonté non moins guerroyante de Philippe le Bon.

Peu de temps avant sa mort, ce prince vieux et cassé, trop faible pour se mettre à la tête d'une armée, fut présent avec son fils à la destruction de Dinant, dont pas une seule maison ne resta debout, pour satisfaire la sanglante vengeance des ducs qui avaient résolu de fonder une ville sur l'emplacement *où jadis se trouvait Dinant.*

Mais ce ne fut pas là un fait isolé des horreurs du temps. De nombreuses villes furent pillées et saccagées dans cette même guerre, et plus tard encore, des

---

[1] WAAGEN, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung zu Berlin*, IIe abth., no 26.

dissentions du même genre amenèrent les mêmes résultats.

Lorsque Charles le Hardi réussit à obtenir d'Arnold le Parricide, duc de Gueldre, des droits seigneuriaux sur ce duché, le peuple se révolta contre lui, et Maeseyck fut détruit, ainsi que quatorze autres villes. Liége est aussi bien connu pour avoir bravé la colère de ce redoutable duc, et pour lui avoir payé un terrible tribut. Nombre de tableaux et de monuments périrent à cette époque, et comme nous l'avons déjà dit, la perte des premières œuvres d'Hubert Van Eyck peut être attribuée à cette cause.

Jean Van Eyck eut moins à souffrir de ces révolutions, et nous avons de lui plusieurs panneaux portant des dates et des signatures authentiques.

En les examinant, on ne peut s'empêcher de faire la remarque qu'après l'achèvement du grand tableau d'autel de Saint-Bavon, Jean Van Eyck ne fit plus de progrès que dans les parties secondaires de son art. Le fini minutieux des détails devient le caractère de ses productions, en même temps qu'il continue à traiter de mieux en mieux le procédé de peinture à l'huile qu'il avait découvert.

Un examen soigneux des panneaux qui portent son nom, dans l'ordre de leurs dates, montre que l'on rencontre les plus vives couleurs, le dessin le plus vigoureux, et l'ensemble le plus harmonieux dans ses tableaux exécutés peu après la mort d'Hubert. Parmi ceux-ci, le *Portrait en turban* de la Galerie nationale de Londres, peint en 1433, et signé par lui, est fort remarquable [1]. Pour la manière, il ressemble à celui de

---

[1] *National Gallery catalogue*, n° 222. Panneau : 10 $\frac{1}{4}$ pouces sur 7 $\frac{1}{2}$ pouces. Signé : « Johẽs de Eyck me fecit anno M CCCC 33 Oct. 21 Als ikh kan. » Acquis de lord Middleton.

Josse Vydt, dans l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon. Il est bien conservé, l'exécution est ferme, le coloris riche et puissant, et les marques de manipulation, que l'on observe dans les œuvres postérieures, ne sont pas trop apparentes.

Le major-général Hay trouva dans son logement à Bruxelles, après la bataille de Waterloo, en 1815, un petit tableau de Jean Van Eyck, représentant un *Couple de nouveaux mariés*, et qui est aussi aujourd'hui dans la Galerie nationale. Après le portrait que nous venons de citer, c'est une de ses plus belles productions [1]. Le couple est représenté en grand costume, et les mains unies. La fiancée porte une bague qui ne va que jusqu'au milieu du doigt, selon la coutume de l'époque, à leurs pieds est un chien terrier d'une exécution admirable. Quoique l'on trouve dans cet excellent tableau des contours plus durs et des tons plus clairs que dans les travaux antérieurs de notre peintre, dans aucun autre il n'a rendu, avec la même perfection, à l'aide du coloris, l'idéal de la profondeur et de l'air. Nulle part il n'a nuancé les couleurs plus soigneusement, et produit des ombres plus transparentes. La tons de la chair dans le visage de l'homme sont rendus de la manière la plus remarquable, mieux peut-être que dans aucune autre œuvre du maître. Les figures toutefois manquent de grâce dans les mouvements, et les mains, surtout celles de la femme, sont lourdes et trop petites. Les draperies manquent de noblesse, et sont même anguleuses dans quelques parties. Ce sont-là cependant de faibles défauts. Le fini de l'ensemble est merveilleux, et la conservation

---

[1] *National Gallery catalogue*, n° 186. Panneau : 2 pieds 9 pouces sur ½ pouces.

du panneau, parfaite. Peu de peintures offrent des détails plus étonnants que le candélabre suspendu au-dessus des nouveaux mariés, que le lit et les chaises, le parquet, et le miroir concave dans lequel se reflètent les figures et sur le cadre duquel sont représentées dix scènes de la passion de Notre-Seigneur. Peut-être est-ce là le tableau acheté d'une si curieuse façon, d'après Van Mander, par Marie, sœur de Charles V et régente des Pays-Bas, dans la boutique d'un barbier à Gand, pour une place qui rapportait cent florins par an [1]. Il est vrai que dans la description de Van Mander, on peut remarquer quelques différences, car il dit que les figures de l'homme et de la femme sont unies par la fidélité ; mais le chien est l'emblême de cette vertu, et peut indiquer allégoriquement cette pensée. Quelle que puisse être l'opinion au sujet de l'homme, on ne peut nier que la femme n'ait, jusqu'à un certain point, les traits et le caractère du visage semblables à ceux de la femme de Van Eyck, dans le tableau qui se trouve aujourd'hui à Bruges. La signature du peintre *Johannes de Eyck fuit hic*, tendrait à confirmer l'opinion que l'homme représente Van Eyck lui-même, quoique n'ayant nulle ressemblance avec la figure que l'on est accoutumé de regarder comme son portrait, dans le volet du tableau de Gand qui est maintenant au Musée de Berlin.

La *Vierge et Saint-Donat*, tableau peint pour le chanoine Van der Paele, qu'on voit à l'académie de Bruges [2], fut exécuté deux ans plus tard (1436). Il a été nettoyé

---

[1] VAN MANDER, *op. cit.*, p. 203 ; — VAN VAERNEWYCK, *op. cit.*, p. 119.

[2] *Catalogue du Musée de Bruges*, n° 1. Ce tableau porte l'inscription : « Hoc op' fecit fieri magr Georgi de Pala, huj ecclese canoni p. Johanne de Eyck, pictore. Et fundavit hic duas capellias de grmio chori Domini M. CCCC XXX IIIJ cpt an 1436. »

et retouché par des mains maladroites, ce qui lui ôte de sa valeur et de sa beauté; mais à part cela, on n'y trouve pas la largeur de coloris de l'artiste, et partout on y observe des traces de manipulation. Les figures sont dessinées avec moins d'habileté que d'habitude. La plupart des physionomies ont une expression insipide, et les mains sont longues et raides. Les teintes sont peu fondues, et le coloris, au lieu d'être riche et de donner à la chair de la rondeur et un aspect agréable, a une apparence rouge et dure.

La figure de la Vierge est certainement une des moins agréables qu'ait peinte Jean Van Eyck. L'enfant Jésus a des proportions grêles et trop courtes, et l'artiste en cherchant à exprimer sur ses traits l'Esprit-Saint qui l'anime, n'est parvenu qu'à lui donner un air âgé que démentent sa petite stature et la faiblesse de ses formes.

Saint Donat est le personnage le plus remarquable de cette composition. Sa tête pleine de piété et de noblesse fixe les regards, malgré son splendide costume surchargé d'ornements. Le saint George est trivial et gauche. Le fond est bien conservé, mais les draperies ont été en partie détruites.

Le *Portrait de Jean de Leeuw*, à Vienne, peint aussi en 1436, est d'un ton rougeâtre semblable à celui qui rend la Vierge de saint Donat peu agréable à l'œil [1]. Un autre *Portrait*, dans la galerie du Belvédère [2], décrit comme celui de « Jodocus Vydts, a un âge avancé,

---

[1] *Galerie du Belvédère, à Vienne*, 2e chambre, n° 12. Panneau : haut. 1 pied, larg. 10 pouces, mesure autrichienne. Le cadre porte « Jan de (Leeuw, *lion*, représenté par un lion assis) op sant Orselen daen dat claer erst met oghen saen, 1401. Gheconterfeil nu heeft mi Jan Van Eyck wel bliict wanneert bega(n), 1436. »

[2] *Galerie du Belvédère*, 2e chambre, n° 39. Panneau : haut. 1 pied 1 pouce, larg. 11 pouces, mesure autrichienne.

« la tête nue, et habillé de rouge bordé de fourrure » blanche » ne nous montre pas les petits yeux gris, le nez, ni l'expression de ce personnage, mais on y trouve le ton vigoureux de couleur, la netteté de contour qu'on remarque dans le portrait de la Galerie nationale de Londres, ainsi que dans celui de Jean de Leeuw. On peut en voir, dans la collection de dessins à Dresde, le beau dessin original.

Nous parlerons plus tard d'autres peintures attribuées à Jean Van Eyck, dans cette galerie, mais que nous ne regardons pas comme authentiques.

Sainte Barbe [1], au milieu d'un paysage, tableau que le maître laissa inachevé en 1437, est intéressant parce qu'il nous donne un moyen de juger de la manière dont Van Eyck travaillait. La sainte est représentée assise et lisant un livre dont elle tourne les pages d'un air pensif. Elle tient une palme de la main droite. Sa robe se déploie autour d'elle en larges plis. Le fond du paysage est orné d'une tour et, dans l'éloignement, d'arbres et de collines. Le ciel seul est colorié. Le dessin de chaque partie est achevé et complet; aucun détail n'est omis. La robe et tous ses plis, les figures qui travaillent à la tour dans le fond, les massifs d'arbres et le feuillage sont minutieusement représentés, et prouvent avec quel soin et quelle correction, les anciens artistes, comme Van Eyck, dessinaient leurs compositions, n'abandonnant rien au hasard, après que les contours du dessin avaient été exécutés [2].

---

[1] Cette peinture est une de celles dont Van Mander dit : ses ébauches (sa couleur préparatoire) étaient plus nettes et plus terminées que les œuvres achevées d'autres maîtres, comme je puis en juger d'après un petit portrait de femme dans un paysage simplement préparé, et qui malgré cela était très-net et très-agréable. J'ai vu ce tableau à Gand, chez mon maître Lucas de Heere. (*Schilderboek*, p. 202.)

[2] *Catalogue d'Anvers*, édit. 1857, n° 9. Ce tableau est signé : « Johes

M. Didron prouve par de nombreux exemples [1] que les anciens peintres avaient coutume de représenter la figure de l'Éternel sous les traits plus jeunes de notre Sauveur. Il y a quelque difficulté à décider, si dans le grand tableau d'autel de Saint-Bavon, à Gand, Hubert Van Eyck voulut représenter Dieu le Père ou Dieu le Fils; mais la *Tête du Sauveur,* peinte par Jean Van Eyck, en 1438, tendrait à établir que c'est le Rédempteur; car des deux côtés on remarque la même solennité, le même air âgé, et la même intention de rendre l'idée spirituelle par la rigidité du regard et l'immobilité d'expression. Toutefois, Jean, en essayant de peindre un sujet beaucoup au-dessus de ses forces, réussit moins bien, même que son frère, et n'est point parvenu à donner cette prestance noble et grave qui frappe dans la figure du tableau de l'*Agneau mystique* [2].

Le *Portrait de la femme de Jean Van Eyck* est une peinture bien plus agréable au regard, quoiqu'il soit loin de présenter une ressemblance flatteuse. Il l'acheva en 1439, et il peut être cité comme un merveilleux exemple du talent de l'artiste, pour le fini et l'exécution minutieuse des ornements. La main est peut-être la plus achevée et la plus parfaite qu'il ait jamais peinte. Une grande partie de l'impression désagréable

---

de Eyck me fecit 1437. Il appartenait aux célèbres imprimeurs Enschede, de Harlem, qui le firent graver, en 1769, par Corn. Van Noorde. »

En 1786, ils le vendirent à un marchand de tableaux, nommé P. Yver qui le revendit à M. Ploos Van Amstel, dans la collection duquel, il demeura fort longtemps. Il passa, en 1800 aux mains de M. Oyen, et sa veuve le céda à M. Van Ertborn. Panneau : haut. 0.32, larg. 0.19.

[1] Didron, *Iconographie chrétienne :* Paris, 1843, in-4°.

[2] *Catalogue de Berlin*, n° 528. Signé : « Johēs de Eyck me fecit et complevit anno 1438, 31 januarii. » Panneau : 1 pied 7 pouces sur 1 pied 3 pouces, mesure de Prusse.

que produit la vue de ce portrait, est due au défaut de grâce dans le costume qui cache tous les cheveux du front, amassés sous deux espèces de cornes pressées contre les tempes [1].

Une *Vierge et l'enfant Jésus*, de la même époque, sont remarquables par le ton de couleur, rouge et opaque, que nous avons déjà observé ailleurs. La puissance de Van Eyck était sur son déclin, lorsqu'il donna ces formes grêles à l'enfant. Les draperies n'ont pas de souplesse, et les contours sont raides et durs. Cependant, on peut observer dans ce panneau un grand fini de détails [2]. Mais son principal intérêt est distinct de son mérite comme exécution. Il est le seul qui nous offre un point de contact entre l'école de Bruges et celle de Cologne. Il est impossible de trouver ce rapport dans Hubert Van Eyck; mais cette Vierge avec l'enfant semble avoir été inspirée d'après un grand tableau qui est à Cologne et qui est peint, croyons-nous, par le célèbre Wilhelm. Cette Vierge, plus grande que nature, est traitée avec une noblesse d'ex-

---

[1] *Catalogue de l'Académie de Bruges*, n° 2. Il porte pour inscription : « Cōjux m̄s Johes me complevit año 1439, 17 junii ; et plus bas : Etas mea triginta triū añorū. ALΣ IXH XAN. Ce portrait fut donné à cette académie en 1808, par M. Pierre Van Lede, et se trouvait jadis dans la chapelle des peintres, dans la rue *Noortzand*, qui forme aujourd'hui la chapelle du couvent des sœurs de Saint-Joseph.

[2] *Catalogue d'Anvers*, n° 10. Panneau : haut. 0.19, larg. 0,12. Inscription : « ALΣ IXH XAN. Johes de Eyck me fecit + gplevit ano 1439. » Acheté par M. Van Ertborn, en 1830, au curé de Dikkelvenne, en Flandre.

Il répond à la description du tableau suivant, dans l'inventaire du cabinet de Marguerite d'Autriche, à Malines, en 1524 : « Un petit « tableau de Nostre-Dame tenant son enfant lequel tient un petit « paternostre de coral en sa main, fort antique, ayant une fontaine « auprès elle, et deux anges tenans un drapt d'or figuré derrière « elle. » (De Laborde, *Inventaire*, etc., p. 26.)

Une copie de ce tableau, attribuée à Van Eyck lui-même, a été découverte récemment dans un village près de Nantes, et achetée pour 17 francs. De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. 1er, p. L.

pression, et une tendresse de sentiment que Jean Van Eyck lui-même n'eut jamais été capable d'imiter. Le sentiment et la grâce sont des qualités particulières à Wilhelm et à son école; et lorsque nous examinons l'influence que ses leçons ont exercée et que ses élèves subirent, en se mêlant aux Flamands, nous croyons devoir nous arrêter un moment aux qualités et aux défauts qui caractérisent sa manière. Le tableau de Cologne représente une Vierge debout, dans une niche, et pressant contre son sein l'enfant Jésus, avec la plus grande tendresse, inclinant la tête au-dessus de lui, avec une expression d'exquise benignité [1]. Non-seulement Jean Van Eyck a été inspiré par cette composition, mais encore a-t-il cherché, sans succès, à donner aux draperies cette souplesse, ce naturel et cette simplicité, qui forment le caractère particulier du talent de Wilhelm. On peut dire la même chose d'un autre panneau que l'on voit dans la galerie Stædel de Francfort [2], représentant aussi la *Vierge et l'enfant;* seulement ici la figure est assise sous un dais, au lieu d'être debout, mais le sentiment et la manière sont de la même époque que le tableau d'Anvers.

Un charmant tableau, avec signature, est le triptyque de la galerie de Dresde, où la *Vierge et l'enfant* sont supportés d'un côté par l'archange Michel, et de l'autre par sainte Catherine. Le revers représente l'*Annonciation*, et a la même expression que la vierge de l'*Agneau mystique* à Saint-Bavon, seulement dans

---

[1] Ce tableau se trouve au séminaire, à Cologne.

[2] *Verzeichniss d. Kunst-Gegenst d. Städel'schen Instituts;* Francfort, 1858; n° 64. Il provient de la collection du feu roi de Hollande, et il est connu sous le nom de *la Madonna di Lucca*, parce qu'il se trouvait autrefois dans la galerie du duc de Lucques. Haut 23 pouces, larg. 17 ½ pouces. (*Voy.* aussi C. F. NIEUWENHUYS, *Description de la galerie de S. M. le roi des Pays-Bas;* Bruxelles, 1843; p. 3.)

l'un elle est debout, et dans l'autre agenouillée [1].

Nous devons aussi faire mention ici du panneau de l'*Annonciation de la Vierge,* que possède l'empereur de Russie [2]. La Vierge y est représentée à genoux devant un pupitre, dans l'intérieur d'un temple orné de colonnes dont les chapitaux sont élégamment taillés. Le Saint-Esprit descend vers la Vierge, et les mots : *Ecce Ancilla,* sont inscrits sur une banderolle. A la gauche, on voit l'ange Gabriel à genoux, tenant de la main gauche un sceptre, et de la droite, il montre le Saint-Esprit, en prononçant les mots : *Ave gratia plena.*

Un autre panneau plus petit, représente la *Vierge assise sur un trône,* et penchant la tête sur l'enfant Jesus qu'elle contemple. Dans la partie supérieure du tableau, est inscrit : *Domus dei est et porta cæli;* au bas : *Ipsa est quam preparavit Domus filio dei mei.*

Il appartenait en dernier lieu à M. Nieuwenhuys qui l'avait acheté pour 800 florins [3].

De tous les grands ouvrages de Jean Van Eyck, le plus noble et celui qui commande le plus l'attention, par l'importance de sa composition, la splendeur du dessin et de l'exécution est le *Tableau d'autel* du Musée de *Santa Trinita* à Madrid. Antonio Ponz le vit en 1786 dans la chapelle de *San Jeronymo* à Palencia, et le décrit de la manière suivante [4].

« Plusieurs chapelles de l'église de Palencia ont sur » leurs autels des espèces d'oratoires devant lesquels on

---

[1] *Catalogue de la Galerie de Dresde,* n° 445. Panneau : haut. 2 pouces, larg. 2 pouces.

[2] Selon la tradition, il fut peint pour Philippe le Bon, et destiné à la ville de Dijon. En 1819, il fut transporté de Dijon à Paris, et vendu au roi de Hollande. Il fut acheté plus tard, par l'empereur de Russie, pour 5,375 florins. Panneau : haut. 33 pouces, larg. 12 $\frac{3}{4}$ pouces.

[3] Panneau : haut. 20 $\frac{3}{4}$ pouces, larg. 11 pouces.

[4] ANTONIO PONZ, *Viage de España ;* Madrid, 1785-87; vol. XI, p 145.

« a coutume de célébrer la messe. Dans celle de Saint-
« Jérôme je vis un tableau d'une admirable conser-
« vation et parfaitement achevé, qui me frappa comme
« supérieur à aucun de ceux de l'ancienne école
« allemande, ou dans le style de Durer, comme je
« pouvais m'en assurer par la connaissance que j'avais
« des ouvrages de ce maître célèbre. Il est fort diffi-
« cile de comprendre, à première vue, ce que repré-
« sente la composition; mais il paraît que le sujet est
« l'accomplissement des prophéties, la destruction de
« la Synagogue et l'établissement de la loi de grâce.
« D'un côté, l'on voit un prêtre de l'ancienne loi, dont
« l'étendard est brisé, et plusieurs docteurs et rab-
« bins, la figure triste et les traits abattus. De l'autre
« côté sont les docteurs des églises grecque et latine.
« Au-dessus d'eux, on aperçoit la Sainte-Trinité, et de
« chaque côté, la sainte Vierge, saint Jean-Baptiste [1]
« et d'autres personnages. Un petit ruisseau contient
« des hosties saintes qui coulent dans une fontaine.
« Il y a encore d'autres sujets allégoriques que je
« passerai sous silence. C'est une peinture rare et
« excellente dont j'ai vu quelques copies en Castille,
« lesquelles pourtant sont loin d'égaler ce morceau
« remarquable. »

Ce magnifique tableau d'autel qui, après l'époque de Ponz, paraît avoir été transporté de Palencia à Ségovie, où il en existe encore une mauvaise copie, est exactement semblable, en esprit et en composition, à l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon. Il est achevé dans le style et dans la manière qui caractérisent cette

[1] Ponz a pris ici saint Jean l'évangéliste, pour saint Jean-Baptiste. Cette figure est représentée écrivant dans un livre appuyé sur ses genoux. A sa ceinture pend un encrier. Ces attributs n'indiquent pas saint Jean-Baptiste, mais bien plutôt saint Jean l'évangéliste.

période de la vie de Jean Van Eyck, et quoiqu'il ait été endommagé par des réparations fréquentes, suites des transportations qu'il a subi, on peut le regarder encore comme une belle production de ce génie.

Le sujet, obscurément décrit par Ponz, est bien comme il le suppose, le triomphe des églises grecque et latine sur celle des juifs. Le champ de victoire est une cour du moyen âge au milieu de laquelle s'élève une tour d'église, en flèche, dans le style de Saint-Laurent à Nuremberg, la forme la plus pure peut-être que ce genre d'architecture nous ait donnée. Cette tour, travaillée à jour, forme un dais pour le trône d'où le Sauveur contemple sa victoire, tandis que la vierge Marie et saint Jean l'évangéliste se tiennent de chaque côté dans l'attitude et dans le costume qui leur sont généralement attribués. L'Agneau mystique est couché aux pieds du Sauveur, et l'on voit les symboles des quatre évangélistes sur le trône au bas duquel coulent les eaux limpides de la fontaine de la Grâce. Le courant a peu de profondeur, et est rempli d'hosties qui descendent le long des trois plans dont le tableau est formé, puis retombent en petits jets, à travers une autre fontaine, d'architecture gothique, jusque sur le premier plan. A côté du trône, s'élancent vers le ciel deux flèches d'église travaillées à jour, sur lesquelles sont représentés deux anges, et qui donnent à toute cette scène beaucoup de grâce et de symétrie. Des enfants de chœur, chantant les psaumes sacrés, sont assis dans une prairie parsemée de fleurs et de fraises. La fontaine sépare l'église grecque et l'église latine, de celle de Moïse. Un pape, la tête couverte de la tiare, et tenant en main l'étendard de l'Espérance, montre d'un air triomphant les hosties que le courant d'eau entraîne. Un cardinal, aux pieds duquel

est agenouillé un empereur, un évêque et d'autres personnages en habits séculiers, parmi lesquels on remarque surtout Hubert et Jean Van Eyck, regardent cette scène, d'un air grave. La figure du premier est à la gauche de ce groupe, à genoux, dans l'attitude de l'adoration, et revêtu d'un manteau rouge garni de fourrure grise, et la tête couverte d'un bonnet bleu, également garni de fourrure. Il porte un ordre de chevalerie autour du col, et une ceinture retient les plis de son vêtement. Les traits ressemblent à ceux d'Hubert du grand tableau de Saint-Bavon. La figure de Jean Van Eyck se trouve sur un arrière-plan, à l'extrême gauche. Son vêtement est noir, et il porte aussi une espèce de bonnet. Sa ressemblance avec le portrait de Gand n'est pas aussi frappante que celle de son frère. Vis-à-vis d'eux sont rassemblées en groupe les figures pleines de tristesse des juifs. Le bâton pastoral du grand prêtre est brisé, et il détourne la tête de la fontaine vivifiante. Son aveuglement moral est indiqué par un mouchoir qui lui recouvre les yeux. Un autre prêtre juif tombe prosterné à terre, et deux autres dont l'un se couvre les oreilles de ses mains, pour ne pas entendre, prennent la fuite au plus vite. Un dernier, enfin, se déchire la poitrine.

Ce groupe exprime le désespoir et la terreur, et forme un contraste habilement rendu, avec la gravité profonde, solennelle, quoique mêlée de joie, des princes de l'église grecque et latine.

Comme puissance de conception, comme imagination et distribution de l'ensemble, il n'y a aucun tableau de l'école flamande qui approche de celui-ci, excepté l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon. C'est évidemment l'œuvre d'une seule main, mais les figures

sont de moindres proportions que celles de Jean Van Eyck dans le panneau central du tableau de Gand. Il y a trop de vigueur dans le coloris pour que ce soit le travail d'un élève ou d'un contemporain de ce peintre. Vander Weyden avait un coloris plus doux et plus pâle; il n'avait pas non plus cette puissance dans l'expression et le dessin, et sa manière de grouper ne ressemble en aucune façon à celle de Jean Van Eyck. Ce ne peut être Memling non plus; car en lui le sentiment est bien plus fort que l'expression. Les tableaux de Petrus Cristus, tel que celui de la Vierge, dans la galerie de Francfort, montrent moins de puissance d'exécution, quoiqu'il soit resté très-fidèle à la manière d'Hubert. Hugo Vander Goes, avec ses ombres foncées, ne peut pas davantage en être l'auteur, et quant aux peintres flamands d'Espagne, aucun ne peut être mis sur le même rang que les Van Eyck.

La figure du Sauveur est une répétition de celle de Saint-Bavon, avec cette différence que la tête ressemble davantage à celle du Christ de la galerie de Berlin, dont nous avons parlé ci-dessus. Les personnages des chœurs ont la même forme de tête que celles des saintes femmes de l'*Agneau mystique;* le ton général et la teinte rougeâtre des chairs rappellent les efforts les plus heureux du maître.

C'est au Louvre que se voit le plus magnifique spécimen de la première et vigoureuse manière de peindre de Jean Van Eyck [1]. Le chancelier Rolin y est représenté à genoux devant la Vierge et l'enfant Jésus, et tenant en main un missel. Un ange, orné de superbes ailes, pose une couronne sur la tête de la

---

[1] *Catalogue du Louvre*, n° 162. Panneau : haut. 0.67, larg. 0.62. Sur la bordure de la robe de la Vierge on lit : *Exultata sum in Libano.*

Vierge. La scène se passe dans une salle d'architecture saxonne; les fenêtres sont ouvertes, et l'on aperçoit, à travers, deux figures qui regardent par les ouvertures crénelées d'une tour placée au milieu d'une ville qu'une rivière divise en deux parties. Les tours et les flèches d'églises ressemblent assez à celles de Bruges; mais la rivière et les montagnes couvertes de neige, dans l'éloignement, ont fait supposer que le peintre avait voulu représenter Lyon. Nous pensons que c'est Jérusalem. Filhol dit que ce tableau orna longtemps la sacristie de la cathédrale d'Autun, et Courtépée ajoute les renseignements suivants : « On voit à la sacristie de Notre-Dame d'Autun, un tableau original sur bois, où le chancelier Rolin, en habits de cérémonie, est représenté à genoux aux pieds de la sainte Vierge. Le fond du tableau offre la ville de Bruges en perspective, et plus de deux mille figures, dont on ne peut apercevoir la variété et les attitudes qu'avec le secours d'une loupe [1]. » Il n'y a pas probablement deux mille figures dans ce tableau, mais néanmoins le nombre en est très-considérable.

La beauté et le fini de cette pièce, et la sévérité de la manière, la rendent presque l'égale des grandes productions d'Hubert.

De tous les travaux de Jean, le plus singulièrement conservé est celui que décrit Vasari [2], comme ayant été envoyé au roi Alphonse de Naples par Van Eyck lui-même. Il est probable qu'il parvint, avec d'autres panneaux, dans le midi de l'Italie, par les marchands lombards qui faisaient des affaires avec ce pays.

---

[1] COURTÉPÉE, *Description générale et particulière du duché de Bourgogne*; 2e édit. Dijon, 1847; t. II, p. 513.

[2] VASARI, *op. cit.*, Introd., C. 7, vol. 1, p. 163.

Aujourd'hui il est suspendu derrière l'autel dans l'église de Sainte-Barbe, de Castel-Nuovo, à Naples. Le sujet est l'*Adoration des Mages*, et l'on crut pendant plusieurs années que c'était l'œuvre de Zingaro ou de Donzelli, parce que les portraits du roi Alphonse et de son fils avaient été peints à l'huile par-dessus ceux des deux Mages ; mais cette substitution est expliquée d'une manière curieuse par un passage de l'ouvrage de Massimo Stanzioni, artiste napolitain, qui écrivit contre les peintres flamands, et prétendait qu'ils n'avaient aucun droit à la gloire d'avoir introduit un procédé nouveau en peinture. Il dit, entre autres choses : « Le « tableau donné par Jean Van Eyck à Alphonse Ier, « appellé *les trois Mages*, ne fit aucune impression en « Italie ; ceci est tellement vrai, que les figures furent « restaurées par il Zingaro et par Donzelli, ainsi que « plusieurs autres parties qui avaient été endommagées par le transport. On saisit cette occasion pour « remplacer les figures des Mages par les portraits « d'Alphonse et de son fils [1]. »

Ce tableau a sans doute souffert, mais il porte encore de nombreuses traces de l'école flamande, et l'on y reconnaît la main de Jean Van Eyck. C'est une des bien rares productions de ce maître qui soit restée en Italie.

Un beau tableau bien authentique de Jean Van Eyck, se trouve dans la possession de la famille Rothschild, à Paris. *La Vierge*, debout sous un dais richement brodé, tient dans ses bras l'enfant Jésus qui bénit un dominicain agenouillé devant lui. A côté est une sainte, et une religieuse porte en main la cou-

---

[1] DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani ;* Naples, 1840, in-8° ; p. 205. Stanzioni est né en 1585.

ronne de la Vierge. A droite et à gauche, au fond du tableau, on aperçoit une ville, une rivière, et un pont [1]. Un particulier d'Anvers possède un autre tableau incontestablement dû au pinceau de Van Eyck. Il représente *les saintes femmes allant visiter le tombeau du Christ*, dont la résurrection leur est annoncée par des anges. Trois gardes sont endormis au pied de la tombe, et les nombreux détails de leur armure sont peints avec un extrême fini. La scène se passe dans un riche paysage au fond duquel est une représentation imaginaire de Jérusalem [2].

Mme Johanna Schopenhauer, une enthousiaste en fait d'art, et une amie de Goëthe, décrit un tableau du *Dernier jugement* qu'elle déclare être de Jean Van Eyck, mais que l'on attribue aujourd'hui à Van der Goes. On y voit le Sauveur et la Vierge ayant à leur côté saint Jean; au-dessus d'eux est l'Archange tenant en main la balance de la justice. A travers les ailes de l'édifice gothique, on voit les méchants descendant dans l'abîme, et les justes montant au ciel.

La manière dont cette peinture arriva à Dantzig est assez curieuse. La chronique de Schöppen rapporte qu'en 1473 un certain Pauel Benecke, pirate de cette ville, y emmena un navire flamand sur lequel se trouvait ce célèbre tableau.

Il fut, peu après, placé dans l'église et regardé comme une prise miraculeuse [3]. La date de 1467 est inscrite sur le panneau, mais néanmoins Mme Schopenhauer n'hésita pas à le classer parmi les plus beaux de Van Eyck, se fondant sur sa ressemblance avec le

---

[1] Panneau : haut. 14 pouces, larg. 19 pouces.

[2] Panneau : haut. 2 ½ pieds, larg. 1 ½ pied. Nous devons à l'obligeance de M. Otto Mundler les notices de ces deux tableaux.

[3] HIRSCH, cité par PASSAVANT, *Kunstblatt*, 1847, n° 32.

Saint-Luc de la galerie de Munich [1]. Elle ne savait pas que ce dernier tableau est de Van der Weyden.

Passavant, à la première vue, l'attribua à Ouwater parce qu'il était, d'après son opinion, dans le genre de la *Descente de croix*, de la galerie de Vienne, que l'on donne comme l'œuvre de Van Eyck [2]. Après une inspection plus attentive, il supposa qu'il était de Memling [3]. Il était nécessaire de donner ces détails, car nous n'avons pas examiné le tableau d'autel de Dantzig.

M. Waagen attribue à Jean Van Eyck la *Vierge et l'enfant* de la galerie Doria, qui y est connue sous le nom de Dürer, ainsi que deux *portraits*, celui d'un homme et celui d'une femme, chez M. le comte Demidoff, à Paris. Il décrit encore un *Mariage de sainte Catherine* signé *Joanes Van Eyck*, appartenant à M. Weber, marchand de tableaux, à Anvers : vis-à-vis de sainte Catherine qui tient en main une épée, se trouvent sainte Ursule et une autre sainte. La collection de M. Verhelst, à Gand, renferme une copie de grande dimension de ce même tableau.

M. Waagen nous assure encore que M. Nieuwenhuys, de Bruxelles, avait une *Annonciation* par Jean Van Eyck, tout à fait dans le style de *la Vierge de Van der Paele*, à Bruges, et il donne la description d'une copie de ce même tableau dans la maison de M. Joly de Bammeville, à Paris. Nous n'avons pas vu le premier de ces deux tableaux. Le second fut vendu à la mort de M. De Bammeville, en 1854, et acheté par M. Nieuwenhuys. Il porte tout le caractère des œuvres de Jean Van Eyck [4].

---

[1] *Galerie de Munich*, cab. III, n° 42. Panneau : haut. 4 pieds 4 pouces, larg. 3 pieds 5 pouces.

[2] *Kunstblatt*, 1841, n° 10.

[3] *Ibid.*, 1847, n° 32.

[4] Panneau : haut. 10 $\frac{1}{4}$ pouces, larg. 8 pouces.

L'on conserve aujourd'hui à Vienne les ornements sacerdotaux faits, par ordre de Philippe le Bon, pour la tenue des chapitres de la Toison d'or, et M. Waagen les décrit comme étant ornés de plusieurs figures dessinées, dit-il, sans aucun doute, d'après des cartons de Jean Van Eyck [1].

Facio nous apprend que l'on conservait dans le palais d'Alphonse un triptyque remarquable sur lequel étaient peints au milieu l'*Annonciation* et sur les deux panneaux de côté, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme. A l'extérieur des volets, étaient les portraits des donateurs, Baptiste Lomellinus et sa femme [2]. Il ne reste nulle trace de ce tableau. On ne sait plus rien non plus d'un tableau d'autel dans l'église de *Santa Maria de Servi*, à Venise, que Sansovino décrit comme représentant une *Adoration des Mages* [3].

Dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche, on mentionne deux peintures qui faisaient partie de sa galerie à Malines, en 1524 [4], le portrait d'une dame *accoustrée à la mode du Portugal*, en robe rouge, bordée de noir, et au-dessus d'elle, une figure de saint Nicolas. Cette pièce était connue sous le nom de *la belle Portugalaise*, et était probablement un des portraits que fit Jean Van Eyck, durant son séjour à Lisbonne. L'inventaire de 1516 décrit ce tableau comme peint par lui, et donné à la gouvernante par Don Diego [5]. Le même inventaire porte aussi : « Une peinture de Notre-Dame et du duc « Philippe, qui est venu de Maillardet, couvert de « satin... Fait de la main de Joannes [6]. »

---

[1] *Kunstblatt*, 1847, n° 41.
[2] Facius, *de Viris illustribus;* Florence, 1745, in-4°; p. 46.
[3] Sansovino, *Descrizione di Venetia*, Venise, 1580, p. 57.
[4] De Laborde, *Inventaire*, etc., p. 96.
[5] Le Glay, *Correspondance de Maximilien Ier*, etc.; Paris, 1839; p. 480.
[6] *Ibid.*

De Laborde cite, en outre, *une Vierge* et *Monseigneur de Ligne*, comme étant exécutés par *Maistre Jehan le peintre*. Tous ces panneaux n'ont point été retrouvés jusqu'à présent [1].

Au XIVe siècle on demandait aux peintres très-peu d'autres tableaux que ceux qui représentaient des sujets sacrés, et quoiqu'ils dussent employer toute leur imagination à varier, autant que possible, les sujets empruntés à l'ancien et au nouveau Testament, ainsi qu'à l'histoire légendaire des saints, servant d'ornement aux églises et aux palais, il leur arrivait néanmoins de temps en temps de choisir des sujets profanes. Les productions de ce genre avaient le plus grand succès en Italie, où il paraît même que ces sortes de tableaux étaient exclusivement demandés.

Frédéric d'Urbin, le premier et le seul duc de ce nom, en orna une salle de bain [2]. Ottaviano degli Ottaviani, cardinal connu par son luxe, avait aussi quelques peintures de ce genre où l'on voyait de belles femmes sortant du bain et à peine voilées; dans un coin de l'appartement une vieille duègne en transpiration, prouvait que c'était un bain chaud; dans un paysage du fond, un petit chien se désaltérait dans un ruisseau, enfin un miroir, ornement indispensable, complétait ce sujet. Dans plusieurs villes d'Italie on rencontrait au commencement du XVIe siècle, des tableaux du même genre. Dans la galerie de Niccolo le Lampognano, à Milan, on montrait le *Patron et son agent*, figures à mi-corps [3]; et dans la maison de Leonico Tomeo, « *filosofo* » une *Chasse à la loutre*, sur toile,

---

[1] De Laborde, *op. cit.*, p. 97.
[2] Vasari, t. 1er, p. 163; — Facius, *ut supra*, p. 46.
[3] *Notizie d' opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, scritte da un anonimo*, publiées par J. Morelli; Bassano, 1800, in-8°; p. 45.

d'un pied de hauteur, et dont le paysage était orné de plusieurs figures [1].

Le plus curieux de tous ces tableaux doit avoir été celui que Jean Van Eyck peignit pour Philippe le Bon, et représentant *le Monde*, dans sa forme sphérique, où l'on voyait soigneusement représentés des pays et des villes très-éloignés les uns des autres ([2]).

Le tableau d'autel non terminé de l'église de Saint-Martin, à Ypres, n'est connu que par une ancienne copie que possédait M. Bogaert-Dumortier, à Bruges. Il représente, ainsi que nous l'apprend Van Vaernewyck, la *Vierge et l'enfant* devant lesquels est agenouillé l'abbé de Saint-Martin. Les volets, qui n'étaient pas non plus achevés, contenaient le buisson ardent, la toison de Gédéon, la porte d'Ézéchiel et la baguette d'Aaron, sujets, dit-il, plutôt exécutés par inspiration que par la main de l'homme ([3]).

Parmi le très-grand nombre de tableaux qui portent le nom de Jean Van Eyck dans les catalogues des collections publiques et privées, il est tout naturel que plusieurs soient attribués à tort à ce maître. Ceux qui dans un tableau ancien ne peuvent découvrir la main de celui qui l'a exécuté, sont très à blâmer lorsqu'ils imposent des noms à des œuvres dont on ne peut découvrir de traces dans l'histoire. Ainsi, nous trouvons que, tandis que l'on a méconnu la touche de Jean Van Eyck dans le tableau d'autel du Musée de Santa-Trinidad, à Madrid, on a, au contraire, mis son nom à des panneaux qui ne ressemblent aucunement à sa manière, ni par l'exécution ni

---

[1] *Notizie*, etc., p. 14. Si ce tableau est authentique, c'est le seul tableau sur toile, de Van Eyck, que l'on connaisse.

[2] FACIUS, *op. cit.*, p. 46.

[3] VAN VAERNEWYCK, *op. cit.*, p. 138; — VAN MANDER, *op. cit.*, p. 202.

par le sentiment. On peut croire que c'est une assertion bien hardie de déclarer qu'il n'y a aucun véritable tableau de Van Eyck dans les galeries de Munich, et bien plus hardie encore de soutenir que des panneaux portant date et signature complète, sont supposés, et les dates et signatures fausses, mais c'est néanmoins indubitablement le cas dans plus d'une circonstance.

En 1788, M. De Busschere présenta à l'académie de Bruges, une Tête de Christ, apparemment un facsimile, quoique plus petit, de celle que peignit Jean Van Eyck en 1438, et qui portait, à ce qu'il paraît, la signature et la marque de ce peintre.

Cette tête ne présentait évidemment aucun des traits caractéristiques du maître, et n'était qu'une imitation froide, dure et sans vie, exécutée sans sentiment et sans art, manquant de cette largeur de touche et de ces admirables glacis de l'original. Cependant la signature empêcha que l'on eût aucun doute sur l'authenticité. Les critiques hésitèrent dans la lecture de l'année, à savoir si c'était 1440 ou bien 1420 qui était la date réelle. Ceux qui adoptaient la dernière opinion, avaient la ferme conviction que c'était la même tête de Christ que Van Eyck exposa à Anvers à l'admiration de la corporation des peintres. La signature et la date étaient encore plus suspectes que le tableau lui-même. L'inscription : *Johēs de Eyck*, *inventor*, *anno* 1440, 30 *januarii*, est tout au moins improbable et inusitée. Il est difficile de comprendre, comment, à l'âge de cinquante-neuf ans, Jean Van Eyck aurait, pour la première fois, ajouté à son nom la qualification de *inventor*, lorsque la réputation qu'il avait acquise par ses talents avait déjà fait le tour de tous les pays de l'Europe, et il est encore plus difficile de s'expliquer

comment il a pu peindre un tableau si froid, si pauvre et si différent de sa manière ordinaire, au moment même où il exécutait le magnifique portrait de sa femme. Aussi, nonobstant la signature, nous n'hésitons pas à nier l'authenticité de cette œuvre [1].

Les tableaux attribués à Van Eyck, dans la Pinacothèque de Munich, se retrouvent ailleurs. *Saint Luc* peignant le portrait de la Vierge [2], et l'*Adoration des Mages* avec des volets représentant l'*Annonciation* et la *Présentation au temple* [3], doivent être classés au nombre des meilleures productions de Van der Weyden.

L'Offrande des Mages [4] dans la même galerie, est d'un rang bien inférieur; c'est l'ouvrage d'un imitateur de Memling et de Van Eyck, de la première moitié du XVIe siècle.

La Vierge et l'enfant, avec saint Joachim et sainte Anne, à Dresde [5], est peut-être de l'époque de Van Eyck, mais peint par un faible élève.

L'*Adoration des Mages*, qui se trouve au Musée de Bruxelles, et qui dernièrement était la propriété de M. Van Rotterdam, sera mentionnée ci-après, parmi les ouvrages d'un autre élève du maître [6].

Nous croyons inutile d'entrer en discussion sur l'origine du prétendu Van Eyck qui a dernièrement été exposé dans la collection Lyversberg, à Cologne, tableau qui appartient à l'école de Kalkar. Nous en parlerons ailleurs.

---

[1] *Catalogue de Bruges*, n° 3.

[2] *Catalogue de Munich*, cab. III, n° 42.

[3] *Ibid.*, cab. III, n°s 35, 36, 37.

[4] *Ibid.*, cab. I, n° 45.

[5] *Catalogue de Dresde*, n° 442. Panneau : haut. 2 pieds 3 ½ pouces, larg. 1 pied 8 pouces.

[6] C'est le tableau décrit par GUARIENTI, dans l'*Abecedario pittorico d'Orlandi*; Venise, 1753, in-4°; comme un superbe Van Eyck, daté de 1416. On n'y voit nullement cette date aujourd'hui.

Il y a néanmoins quelques peintures qui portent le nom de Jean Van Eyck, et qui, malgré leur faible exécution pour un si grand maître, méritent une mention.

Deux panneaux qui lui sont attribués dans le Musée de Madrid [1], appartiennent à son école et rappellent la manière de Petrus Cristus.

Le *Portrait du cardinal de Bourbon*, dans la chapelle Moritz, à Nuremberg, ne peut chronologiquement être attribué à Van Eyck [2].

Quant à la *Descente de croix*, au Belvédère, à Vienne, c'est évidemment un tableau postérieur à l'époque des Van Eyck, et il appartient à l'école de Leyden, vers 1500. Quelques-uns des détails sont traités de manière à faire honneur à quelque école que ce soit. Ce tableau est de très-petite dimension [3].

Les catalogues du Belvédère donnent aussi à Van Eyck *une Madone allaitant l'enfant Jésus* [4]. Selon l'usage, la Vierge est vêtue de bleu et porte une couronne. Elle se tient debout devant un trône de splendide architecture gothique. Ce panneau n'appartient pas à Jean Van Eyck, mais à l'un de ses imitateurs. La teinte des chairs est grise, et le modelé manque de délicatesse dans l'exécution. L'enfant rappelle la manière de Van Eyck, plus qu'aucun autre partie de cette composition. Le style et l'exécution de l'ensemble donnent l'idée des soi-disant Van Eyck de l'ancienne collection de M. Rogers.

---

[1] *Catalogue de Madrid*, nos 1401 et 1403.

[2] *Catalogue de Moritz Kapelle*, n° 22. Panneau : haut. 1 pied 1 pouce, larg. 10 pouces.

[3] *Catalogue du Belvédère*, 2e salle, n° 10. Panneau : haut. 1 pied 1 pouce, larg. 8 ½ pouces.

[4] *Ibid.*, 2e salle, n° 15. Panneau : haut. 7 pieds, larg. 4 ½ pouces.

Les mêmes caractères se remarquent aussi dans un autre panneau du Belvédère, représentant *sainte Catherine,* faussement attribué à Hubert Van Eyck, et qui est de la même main que l'imitation précédente de Jean Van Eyck [1].

Deux panneaux qui, selon toute apparence, formaient jadis un seul tout, sont maintenant l'un dans la galerie de lord Ward, et l'autre dans celle de M. Baring [2].

Le premier représente l'*Intérieur d'une cathédrale;* un prêtre élève l'Eucharistie devant une pieuse foule de chrétiens. Il y a de la fermeté dans le dessin des figures, mais l'exécution en est d'une grande monotonie. L'architecture et les accessoires sont ce qu'il y a de plus recommandable. Il y a un contraste très-vif entre les ombres rougeâtres et la paleur des lumières. Derrière le panneau a été peinte en grisaille la figure d'un évêque.

L'autre panneau représente *saint Gilles,* au milieu d'un paysage, extrayant une flèche du flanc de son daim favori. Un prince, accompagné d'un évêque, est à genoux, comme s'il demandait pardon d'avoir tué le daim. Cette œuvre, pas plus que celle de lord Ward, n'appartient à Van Eyck, mais est due au pinceau d'un de ses imitateurs, d'une époque plus récente. Les deux panneaux se ressemblent par le mouvement des figures, par le dessin, par la forme des mains, qui sont courtes et contractées. Dans le *saint Gilles,* les couleurs

---

[1] *Voy.* ci-dessus, p. 80.

[2] Collection de lord Ward, *Egyptian Hall.* Derrière, on voit un monogramme qui ressemble assez à un P. Panneau : haut. 23¼ pouces, larg. 17¾ pouces.

Le tableau de M. Baring fut acheté en 1854, à la vente de la collection de M. T. Emerson. Panneau : haut. 23¼ pouces, larg. 17¾ pouces.

sont mises par couches épaisses, mais le ton en est assez froid. Cela est dû peut-être à ce qu'on a enlevé une légère teinte rougeâtre qui couvrait la peinture, selon l'usage des peintres flamands, et spécialement des imitateurs de Van Eyck qui cherchaient ainsi à obtenir la vigueur de coloris du maître sans qu'ils possédassent les mêmes moyens ni le même talent. De même que dans le premier panneau, il y a derrière celui-ci une figure de saint Pierre, en grisaille.

Nous savons comment les imitateurs de Van Eyck variaient le style de leurs productions, et employaient souvent deux manières différentes dans certaines parties du même tableau. Nous sommes en conséquence porté à croire que ces deux morceaux sont du même peintre, et faisaient autrefois partie d'un triptyque; nous les regardons comme appartenant à la même époque, et exécutés par des artistes qui cherchaient à imiter le coloris des Van Eyck.

Dans la précieuse collection de portraits de *Stafford House*, il y en a un représentant un homme à mi-corps, vêtu d'un bonnet noir et d'un habit brun foncé, au-dessous duquel est une veste blanche attachée par une agrafe en joyaux. Il paraît regarder par la croisée. Le fond du tableau est vert. Derrière le portrait est peint un écusson entouré de flammèches, avec la devise : *Nul ne s'y frote.*

Ces armoiries et une gravure dans Montfaucon, prouvent que c'est le portrait d'Antoine, bâtard de Bourgogne et frère naturel de Philippe le Bon.

M. Planché suppose que le bâtard avait alors entre quarante et cinquante ans, et après avoir examiné la date de sa naissance et celle de sa mort, conclut que ce portrait fut peint entre 1465 et 1467, c'est-à-dire vingt-cinq ou vingt-sept ans après la mort de Jean

Van Eyck [1]. Ces données coïncident parfaitement avec la conclusion où l'on arrive après un examen attentif du tableau. C'est, sans aucun doute, une des belles productions de la période suivante. On n'a qu'à le comparer avec celui du maître, dans la Galerie nationale de Londres, et avec les peintures de Memling, dans la collection de M. Rogers, pour décider que le *Bâtard* est dû à un pinceau qui combinait le style de Van Eyck et de Memling.

Dans la galerie de Lichtenstein, un petit panneau représente aussi l'*Élévation de l'Eucharistie*, et est attribué à Jean Van Eyck, mais il a tous les caractères d'une production allemande du XVIe siècle.

Une *Vierge et l'enfant*, panneau supposé de Van Eyck, dans la collection Wallerstein au palais de Kensington, est plutôt dans le style de Memling, que dans celui du fondateur de l'école de Bruges [2].

Les *portraits d'Hubert et de Jean Van Eyck*, au musée de Dijon, ne sont que des copies de ceux du grand tableau de Gand [3].

Il existe d'anciennes et précieuses copies de quelques-unes des œuvres authentiques des Van Eyck. Celle de *l'Agneau mystique* de Saint-Bavon, par Coxie, se trouvait d'abord en Espagne; aujourd'hui, ce tableau est divisé en trois parties dont l'une est à la Haye, l'autre à Berlin et la troisième à Munich. Une autre copie sur toile se voit à Hadley, près de

---

[1] *Archeologia, or miscellaneous tracts relating to antiquity*, publication faite par la Société des antiquaires de Londres ; Londres, in-4°. Appendice au t. XXVII, p. 424. M. Planché y cite MONTFAUCON, *Monarchie française*, p. 142. Ce portrait appartenait précédemment au comte Sierakowski, à Varsovie.

[2] *Gallery of prince Wallerstein, Kensington palace*, n° 53. Panneau, 1 pied 4 pouces sur 11 pouces.

[3] *Catalogue de Dijon*, n° 225.

Barnet. Le musée d'Anvers renferme un fac-simile de la Vierge et de l'enfant Jésus, peint pour le chanoine Vander Paele, mais il est très-endommagé [1].

Nous avons hésité jusqu'à présent de parler d'un tableau intimement lié à la vie de Jean Van Eyck; quoique plusieurs circonstances tendraient à prouver que c'est une des premières productions de ce maître. Il est signé et porte la date de 1421, époque avant laquelle nous ne possédons aucun panneau exécuté par lui. Toutefois le tableau lui-même ne présente pas, d'une manière positive, les traits caractéristiques bien connus de son pinceau. Nous en sommes réduits à des conjectures quant à l'auteur, nonobstant l'apparente authenticité de la signature.

D'après les notes de M. Dallaway sur Walpole, le sujet qu'il représente est la consécration de Thomas Becket par des évêques, et si l'on en croit la tradition, il fut peint par Van Eyck, à la demande du duc de Bedford, régent de France, et donné par lui à Henri V. Ce panneau se trouve à Chatsworth, palais du duc de Devonshire. La date de 1421 s'accorde avec l'époque de la régence du duc de Bedford, et la tradition est en outre confirmée encore par le fait bien connu que Philippe le Bon était le beau-père de ce duc. Il est donc tout naturel de supposer qu'il a pu exister des rapports entre lui et Jean Van Eyck.

Après avoir établi la possibilité historique de la tradition, examinons maintenant quelle preuve d'authenticité nous présente l'exécution même de ce tableau. Une cérémonie solennelle a lieu dans l'intérieur d'une église gothique. Un évêque, que l'on suppose être Thomas Becket, reçoit la consécration de sa dignité,

---

Catalogue du Musée d'Anvers, n° 7. 1^m,20 sur 1^m,54.

et se tient en grand costume pontifical, dans l'attitude de la prière et les mains jointes. Un prêtre agenouillé, lui présente un livre ouvert, tandis que trois évêques, aussi en grand costume, l'entourent. Deux d'entre eux placent la mitre d'archevêque sur sa tête. A la droite de ce groupe, un roi, la couronne au front, le sceptre à la main, et environné par un cortége nombreux, regarde cette scène. On suppose que ce roi est Henri II. A la gauche sont réunis plusieurs groupes d'ecclésiastiques. Un dais, de forme ovale, est suspendu au-dessus des évêques, et sur la bordure sont brodés alternativement un écusson armorié, et deux clefs en croix. Une draperie verte retombe derrière le dais auquel est suspendue une médaille contenant une figure, puis une couronne et une mitre avec une autre médaille au milieu; enfin, plus bas, on voit l'emblème du Saint-Esprit, une colombe environnée de rayons de lumière, les ailes étendues, au-dessus de la tête de l'évêque.

La scène est vue à travers une arche de la même architecture que celle de l'intérieur de l'édifice, et au bas du panneau, on lit l'inscription suivante :

JOHĒS-DE-EYCK-FECIT ✠ ĀNO-MCCCC-ZI-30-OCTOBRIS·

Ce tableau, de la plus haute importance pour l'art, en ce qu'il montre la manière de peindre à l'huile, de Van Eyck, dès 1421, nous a singulièrement désappointés, après un examen attentif. Il est évident que les têtes de toutes les figures ont été, en grande partie, repeintes, probablement à une époque assez ancienne, lorsque l'on fit au panneau des réparations maintenant très-distinctement visibles. Quoi qu'il en soit, la composition a de grands défauts, les figures sont rangées

les unes au-dessus des autres, contrairement à toutes les saines règles de l'art. Ajoutez à cela le mauvais arrangement de la colombe et des rayons, ainsi que la couronne et la mitre de la médaille du milieu, objets qui tous sont tellement obscurcis par l'âge, qu'ils sont à peine visibles. Dans le dais et l'ensemble du fond, il y a absence de perspective linéaire et aérienne, tandis que cette dernière était une des principales qualités de Jean Van Eyck. De toutes les parties de ce tableau dont nous venons de parler, il n'y a guère que le dais qui ait ce beau ton rouge qui caractérise de pareils ornements dans les autres tableaux du maître; mais les figures ne sont pas placées comme nous avons l'habitude de les voir; de plus, leurs formes sont maigres et allongées, sans cette dignité de pose si remarquable dans *le Mariage*, qui se trouve à la Galerie nationale de Londres, et dans d'autres des principales productions de ce peintre.

Ces figures nous rappellent plutôt Van der Weyden que Van Eyck. Leur pose, leur raideur et leurs formes trop minces représentent davantage les caractères des successeurs du maître que ceux du maître lui-même. En regardant ce tableau, on éprouve la plus grande difficulté à se former une opinion arrêtée. Les têtes, ayant été repeintes, mettent le jugement en défaut. Si, cependant, nous pouvions hasarder une conjecture, nous dirions que la partie qui ressemble le plus au faire de Van Eyck, est la figure près du roi, à la droite de l'archevêque, et dans le groupe d'ecclésiastiques, la figure, sur la gauche, qui porte la croix. Le reste porte évidemment le caractère de l'école flamande, mais n'a pas ce cachet particulier du chef. Quelles que soient les parties qui aient été conservées du dessin original, il reste peu du coloris premier qui maintenant

paraît rougeâtre, noir et monotone, probablement à cause des retouches.

Nous ne saurions y découvrir les belles qualités, si frappantes dans la vaste composition de *l'Agneau mystique*. Même dans la partie des draperies, nous ne découvrons pas cette force et cette vigueur de coloris auxquelles nous sommes accoutumés, et l'on n'en aperçoit que de faibles traces dans le dais. Nos remarques ne sont pas moins applicables aux détails qu'à l'ensemble de ce tableau. Les figures semblent s'affaisser sous leurs longs vêtements qui retombent en plis anguleux et peu naturels, comme c'est le défaut de plusieurs des imitateurs de Van Eyck. En un mot, si ce n'eût été à cause de la signature, nous n'aurions jamais soupçonné que ce fût là une des œuvres du célèbre maître flamand. Nous aurions pensé que c'était le faible essai d'un ancien peintre, et pas même le tableau d'un élève qui promet; car on trouve généralement dans ceux-ci la simplicité de composition combinée avec une exécution timide, tandis qu'ici, on rencontre plutôt les défauts d'un artiste qui a vieilli dans l'exercice de sa profession. Cette peinture est même inférieure quant au coloris, au dessin et à la composition, à celle de Petrus Cristus, de 1417. Or, en 1420, Van Eyck avait déjà excité l'admiration des artistes d'Anvers, par la beauté du tableau qu'il leur montra.

Ce sentiment était même si bien établi et si général, que tout le monde lui attribua l'invention et le perfectionnement de la peinture à l'huile.

Il est difficile de comprendre un tel enthousiasme, si ses productions n'étaient pas meilleures que celle-ci de 1421. La conclusion que nous sommes disposés à tirer, en supposant la signature authentique, est que ce tableau fut commencé par Van Eyck, et terminé

plus tard par quelque peintre flamand. Nous savons que Van Eyck mettait son nom à des panneaux longtemps avant qu'ils fussent achevés; nous avons un exemple remarquable de ce fait dans le tableau de Sainte-Barbe de la Galerie d'Anvers, lequel, quoiqu'il ne soit pas même colorié, est néanmoins signé par l'artiste. Pour cette raison, nous classons l'œuvre dont nous venons de parler, parmi les peintures attribuées seulement à Jean Van Eyck.

On a dit qu'il était probable que Marguerite Van Eyck s'était adonnée à la miniature plutôt qu'à la peinture à l'huile. On a fait aussi la remarque que son nom ne se trouvait inscrit sur aucun tableau; nous espérons toutefois que l'on voudra bien nous permettre de faire mention de certaines miniatures qui portent le cachet de la manière des Van Eyck, et qui pourraient avoir été faites par leur sœur.

Le missel du duc de Bedford, qui se voit à la bibliothèque nationale de Paris, est de ce nombre [1]. Non-seulement les miniatures qu'il renferme ont le caractère des œuvres des Van Eyck, mais ressemblent même à quelques-unes de leurs œuvres. Les plus grandes et les plus belles remplissent la page entière du missel, et l'on pourrait presque les attribuer à Jean lui-même, tant la ressemblance est grande. Le mérite néanmoins n'est pas égal dans toutes; quelques-unes manquent de caractère, d'autres de vigueur dans le coloris. Il y en a qui sont d'un ton froid et monotone, et diffèrent dans la manière de peindre les draperies; ici elles sont larges et flottantes, là anguleuses et maigres. Les petites miniatures, qui forment des lettres capitales, sont inférieures aux autres, et exécutées par plusieurs

[1] *Breviarium Sarisbericnse*, manuscrit n° 273.

mains. On n'aurait peut-être pas tort de supposer que les meilleures sont dues à Marguerite Van Eyck, travaillant sous la direction de son frère. Un petit nombre de tableaux sont encore attribués à celle-ci, et quoiqu'ils soient moins bons que ceux de Jean, ils sont cependant dans son style.

Leur principal mérite consiste dans le soin singulier et la patience avec lesquels ils sont travaillés. Mais ils sont d'un ton froid et manquent de vigueur d'exécution, défauts ordinaires des peintres en miniature de l'époque. On peut voir un exemple de ce que nous voulons dire dans la *Vierge et l'Enfant*, de la Collection de Wallerstein, au palais de Kensington, tableau attribué à Marguerite Van Eyck [1].

---

[1] *Wallerstein collection, Kensington palace*, n° 54. Panneau : 8 pouces sur 6.



CHAPITRE V.

ÉLÈVES D'HUBERT ET DE JEAN VAN EYCK. — PETRUS CRISTUS ET VAN DER MEIRE.

Lorsque Hubert et Jean Van Eyck prirent leur résidence à Bruges et à Gand, ils trouvèrent que dans ces villes l'art de la peinture était soumis à des lois et règlements également en usage dans d'autres corporations ou *guildes*. Dans cet art, comme dans tous les autres métiers, l'élève était d'abord obligé de servir en qualité d'apprenti, de sorte que les ateliers des peintres, comme ceux des architectes et des verriers, restaient inaccessibles au public. C'est par ce moyen que les artistes conservaient parmi eux la connaissance des améliorations introduites, et que les artistes étrangers leur enviaient souvent. Les secrets de la manipulation n'étaient confiés qu'à ceux qui étaient intéressés

à les garder. Cet état de choses justifie Vasari, lorsqu'il fait la remarque que Jean Van Eyck ne divulgua son secret que lorsqu'il fut devenu vieux [1]. Van Mander dit également que les peintres italiens ne connurent le secret de la peinture à l'huile, qu'après le voyage d'Antonello de Messine à Bruges. Il est vrai pourtant que Van der Weyden importa le premier ce secret dans l'Italie centrale, et le communiqua aux artistes italiens à l'époque où l'on dit qu'Antonello retourna à Venise. Dans l'intervalle, plusieurs apprentis et élèves avaient déjà enseigné les préceptes des maîtres flamands dans tous les Pays-Bas.

Petrus Cristus ou Christophsen, le premier d'entre ceux-ci, était né en 1393, et est appelé *Pietro Crista* par les Italiens [2]. Il fut le premier qui adopta la méthode de peindre à l'huile de Jean Van Eyck, et il reçut sans doute aussi des leçons du frère aîné, dont il imita la manière bien plus que celle de Jean. En 1417, il exécuta une *Madone et l'Enfant Jésus*, qui, par la grâce, rivalisait avec les tableaux de Jean, et par la vigueur, avec ceux d'Hubert. Cette œuvre est également remarquable comme étant la plus ancienne que l'on connaisse de cette école, car elle a été exécutée antérieurement à aucun des tableaux datés des deux frères.

De Bruges, il se rendit à Cologne, le siége d'une célèbre école d'art qui était tombée dans le *joli*, en modifiant sa première manière. Il existe encore quelques traces de son séjour en cette ville, en 1438. Il retourna bientôt en Belgique, où il paraît avoir habité alternativement Bruges et Anvers. En 1450, il était

---

[1] VASARI, *op. cit.*, t. Ier, p. 163.
[2] GUICCIARDINI, *op. cit.*, p. 98.

membre de la confrérie de Saint-Luc à Bruges [1], et en 1451, il peignit, pour la corporation des orfévres d'Anvers, le tableau d'autel bien connu, de la collection de M. Oppenheim, à Cologne. Il obtint alors le patronage du comte d'Étampes, qui lui fit la commande de quelques travaux pour la ville de Cambrai. On attachait alors une idée de sainteté extraordinaire aux portraits de la Vierge peints, disait-on, par un des apôtres. Un de ces portraits fut apporté de Rome à Cambrai en 1451 et Cristus fut choisi pour en faire des copies. Il en exécuta trois, et l'une d'elles se conserve encore à l'hôpital de Cambrai. Même aujourd'hui, l'original est l'objet d'une vénération particulière [2], et chaque année on le porte en procession avec de grandes cérémonies.

Peu d'années après, Cristus retourna à Cologne, et par degré, tomba dans une imitation exagérée de l'école du Rhin. Son nom est indiqué dans la chronique de Michael Mörkens, qui fait mention d'un tableau d'autel de la chapelle dite *des Saints Anges*, appartenant au couvent des Chartreux de cette ville, et terminé en 1471, par un peintre du nom de *Christophorus*. Cristus et Christophorus pourraient être le même artiste, mais la preuve manque, le tableau étant perdu.

Les premières productions du pinceau de Cristus sont les plus belles, et les dernières, les plus faibles.

---

[1] Il y est nommé *Pierre Cristus*. Un peintre du même nom, Bart. Cristus figure au registre des années 1470-80.

[2] « Concluserunt domini imaginem beate Virginis quam legavit Mgr Fursens du Bruille, archidiaconus Valenchenensis ponendam, esse in capella sanctæ Trinitatis. » *Actes capitulaires de Cambrai ;* 31 août 1431. « Ad requisitionem illustris domini comitis de Stampis, Petrus Cristus, pictor, incola Brugensis, Tornacensis diocesis, depinxit tres imagines ad similitudinem illius imaginis beatæ Mariæ et Sanctæ Virginis quæ in capella est Trinitatis collocata. » *Ibid. ;* 24 avril 1434. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. CXXVI.)

Rétrogradant avec les peintres de Cologne, il devint avec l'âge, de moins en moins habile. Quoique élève d'Hubert Van Eyck, il avait quelques-uns des traits caractéristiques de Jean. Toutefois, il était inférieur au premier en coloris et en dessin, et il n'avait ni la vivacité ni le sentiment du second. Sa manière est facile, mais son coloris est sombre et peu transparent. Lorsque plus tard, il subit l'influence de l'école de Cologne, il imita les traits les moins agréables des peintures du maître qui peignit pour le Dôme. Les formes matérielles mais gracieuses de celui-ci, firent sur lui plus d'impression que les inspirations nobles et gracieuses de Wilhelm. Il n'en fut pas de même avec Jean Van Eyck qui, lorsqu'il s'inspirait de cette école, choisissait les meilleurs exemples, système que, plus tard, Memling adopta avec succès.

Le tableau de 1417 représente *la Vierge jouant avec l'Enfant Jésus* sur ses genoux, et lui offrant des fleurs; des deux côtés sont les figures en pied de saint Jérôme et de saint François d'Assise [1]. On voit que le peintre était complétement Flamand dans son style. Ses tons, quoique sombres, ont de la vigueur; les contours sont un peu durs; la couleur des chairs est agréable, malgré leurs ombres foncées.

On remarque les mêmes caractères dans un tableau du musée de Madrid, divisé en quatre compartiments qui représentent l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Naissance du Christ* et l'*Adoration des Mages*. Chacun de ces sujets est placé dans une arche gothique, ou sont sculptés des passages de la Passion. Dans quelques-

[1] *Verzeich. u. s. w. d. Staedel'schen Instituts*, n° 65. Ce tableau provient de la collection Aders. Il est signé : PETRUS XPR ME FECIT 1417. Panneau : haut. 16 pouces 3 lignes, larg. 15 pouces 9 lignes.

unes des figures, on aperçoit une certaine ressemblance avec celles du *Dernier jugement*, de Cristus, à Berlin; mais le coloris et l'exécution dans son ensemble, ont plus de rapport avec le tableau de Francfort. Malheureusement, ces panneaux ont été endommagés par l'âge [1].

Saint Éloy présentant un anneau à un jeune couple, tableau qui se trouve en la possession de M. Oppenheim, à Cologne, a dépassé les forces de Cristus, ainsi que cela arrive généralement aux peintres flamands du XVe siècle, dans les compositions de grande dimension. L'impuissance du pinceau n'atteint peut-être pas un haut degré, mais elle est suffisante pour que l'effort soit visible. L'artiste y montre des symptômes de faiblesse; il commence à manquer de vigueur. Les contours sont durs, le ton est plus brun et plus opaque que d'habitude, et ce qu'il y a de peu agréable dans les traits du visage, se remarque davantage à cause de la dimension [2].

Le tableau de 1451 dont le sujet est plus ambitieux que celui dont nous venons de parler, est semblable, quant au lieu de la scène et à la composition, au tableau d'autel de Dantzig. Il représente le *Dernier jugement*. Le Sauveur, entouré de saints, assis sur un trône élevé, préside à la scène, et l'archange pèse les justes et les damnés. Selon l'usage, on voit au bas de la composition les tortures auxquelles sont soumis ces derniers. Le pendant de ce panneau présente deux sujets bibliques, l'*Annonciation* et la *Naissance du Christ*. Ceux-ci sont moins agréables à l'œil que les autres

---

[1] *Catalogue du musée de Madrid*, n° 454. Panneau : haut. 2 pieds 10 pouces 6 lignes, larg. 3 pieds 10 pouces, mesure d'Epagne.

[2] Signé : PETR. XPR. ME FECIT. A° 1449.

œuvres du maître, et offrent, exagérés encore, les défauts que nous avons signalés précédemment. La Vierge, qui n'est plus dans l'attitude que les peintres flamands lui donnent habituellement, rappelle, par la forme ronde de la tête et la manière de placer les cheveux derrière l'oreille, les productions gracieuses d'Étienne de Cologne. Mais ici encore Cristus manque, dans les draperies, de cette élégance que l'on trouve dans ce maître [1]. Le *Jugement dernier* présente tous les caractères désagréables du style de Cristus, avec une faiblesse marquée dans l'ensemble de la composition, et une horrible imagination dans les tortures des damnés : il semble préluder, sous ce rapport, aux folles exagérations de Jérôme Bosch. La figure de l'*archange Michel* se trouve répétée dans un panneau de la galerie du Belvédère, à Vienne, et elle y est classée parmi les ouvrages des peintres inconnus. Sans aucun doute c'est une copie par Cristus lui-même [2].

Le portrait d'une *dame de la famille de Talbot*, aujourd'hui au musée de Berlin, est moins authentique. Les tons en sont doux et clairs, et diffèrent en cela de la manière bien connue du peintre [3]. Il ne serait pas juste non plus de lui attribuer le *saint Jérôme* de la galerie d'Anvers, qui n'a pas le cachet de son style et paraît être plutôt une faible production de l'école flamande d'une époque postérieure [4].

Deux ou trois tableaux à Cologne, faisant partie de

---

[1] *Catalogue de Berlin*, nos 529a et 529b. Signé en partie sur un des panneaux, et en partie sur l'autre . PETRUS XPR. ME FECIT ANNO DOMINI 1452.

[2] *Galerie du Belvédère*, 2e salle, n° 76. Panneau : haut. 1 pied 6 pouces, larg. 11 pouces.

[3] *Catalogue de Berlin*, n° 522. Sur le cadre qui n'y est plus, se trouvait, dit-on, l'inscription suivante : *Opus Petri Christophori*. Panneau : 11 pouces sur 9 pouces.

[4] *Catalogue d'Anvers*, n° 13. Panneau : haut. 0m,29, larg. 0m,19

la ci-devant collection Lyversberg, étaient attribués, mais sans autorité suffisante, paraît-il, à ce Christophorus qui avait peint le tableau d'autel du couvent des Chartreux. Il suffit de dire que ces compositions sont d'une date bien postérieure à Petrus Cristus et semblent être l'ouvrage d'un peintre qui avait les défauts particuliers des écoles secondaires de Westphalie en 1500, vraies caricatures de la manière de Lucas de Leyden, dont le nom a été donné dans maintes galeries à des tableaux dans ce style.

Le Musée de Madrid renferme un panneau qui représente un *Ecclésiastique de Cologne*, en prière, ayant à ses côtés un saint Jean-Baptiste portant un agneau et un livre. Tout près est assise la Vierge, sur une sorte de sofa [1]. Cette œuvre, attribuée à Van Eyck, est plutôt dans la manière de Petrus Cristus, dont les contours durs sont très-marqués ici. Ce défaut est encore plus frappant, par suite du mauvais état du panneau. La tête de la Vierge, de forme ronde, à la façon des peintres de Cologne, montre l'étude faite à cette école, tandis que les extrémités allongées accusent l'école de Jean Van Eyck. Les jambes de saint Jean-Baptiste sont dessinées avec vérité, quoique beaucoup trop grêles. Un autre trait qui rappelle l'école de Van Eyck, c'est le miroir convexe, le candélabre et l'ameublement, qui ont complétement le caractère flamand. Ce panneau ressemble beaucoup à celui de *saint Éloy*, dans les parties du moins qui ne sont pas trop endommagées.

Si c'était sur des preuves évidentes que le nom de

---

[1] *Catalogue de Madrid*, nos 1401-1403. Signature endommagée : *Año milleño C. quater, Xter et O. hic fecit... mister Henricus Werlis mḡr. Coloñ.* Panneau : haut. 3 pieds 7 pouces sur 1 pied 8 pouces, mesure d'Espagne.

Gérard Van der Meire est donné à trois ou quatre mauvais tableaux à Gand, à Anvers et ailleurs, nous aurions peu de motifs de féliciter Hubert Van Eyck sur l'instruction qu'il a donnée à son élève. Les renseignements que nous avons sur ce peintre sont presque nuls. Van Mander [1] dit que Van der Meire habita Gand peu de temps après Jean Van Eyck, et une chronique manuscrite du XVe siècle, parle de lui comme d'un élève d'Hubert [2], mais ni l'un ni l'autre ne nous apprennent qui était Gérard Van der Meire, où il est né, où il mourut, etc. Tous deux, ainsi que Sanderus, font le plus grand éloge de son talent en peinture. La chronique cite comme une perle de l'art, la *Madone* (*Maria-Bild*) de l'église de Saint-Jean, aujourd'hui Saint-Bavon, à Gand, exécuté par Gérard Van der Meire, et Sanderus rapporte qu'un de ses chefs-d'œuvre, une *Figure de Lucrèce,* fut transportée de Gand en Hollande, par Liévin Taeyaert, et vendue à Jacob Ravart, d'Amsterdam, grand admirateur d'objets d'art [3]. Le manuscrit cite encore comme peint par Gérard le portrait d'*une religieuse des pauvres Claires,* à Gand, de 1447, lequel fut envoyé en Picardie [4]. Cette date rattache notre peintre à l'époque de Van Eyck; mais aucun des tableaux que nous venons de citer ne nous a été conservé, et ceux auxquels son nom est donné aujourd'hui, ne sont guère dignes d'un élève d'Hubert Van Eyck. Le meilleur peut-être se trouve dans une des chapelles de Saint-Bavon, à Gand, et

---

[1] Van Mander, *op. cit.,* p. 205.

[2] Chronique manuscrite du XVe siècle, appartenant à M. Delbecq, de Gand (*Messager des sciences et des arts,* 1824; p. 132); — Passavant, *Kunstreise*, p. 379.

[3] Sanderus, *de Gandavensibus eruditionis fama claris;* Anvers, 1625; p. 47; — Van Mander, *op. cit.,* p. 205.

[4] Passavant, *op. cit.,* p. 379.

représente le *Crucifiement*, avec *Moïse frappant le rocher*, d'un côté, et le *Serpent d'airain*, de l'autre. Le style de la peinture rappelle, jusqu'à un certain point, l'école des Van Eyck; mais il manque à ces panneaux de l'air et de la perspective, ainsi que du sentiment et de la correction de dessin. Quant au coloris, rien n'indique l'étude de l'aîné des Van Eyck. Les costumes sont ceux du xve siècle, il est vrai, mais singulièrement anguleux et peu gracieux dans leurs plis. Le caractère général des figures est raide, maigre et trop allongé, défauts qui frappent surtout dans le corps du Sauveur crucifié. La signature « Gér. Van der Meeren » est moderne et ajoutée apparemment par un artiste du nom de J. Lorent, qui fait connaître lui-même qu'il restaura ce tableau en 1824.

Nous avons vu un tableau dans la galerie de M. Krüger, à Minden [1] représentant un moine de l'ordre des Carmes, soutenu par un personnage mitré et portant la crosse, tableau qui est aussi attribué à Van der Meire. Nous ne pensons pas qu'il soit dans la manière des Van Eyck, mais plutôt peint à la détrempe mêlée avec de l'huile, ainsi que sont exécutés les tableaux de Broederlain et autres artistes de cette époque. La figure du carme agenouillé est d'un ton fort agréable, et peut, à bon droit, être considérée comme l'œuvre très-méritoire d'un maître, exécutant les accessoires d'une manière brillante et digne d'être remarqué, ainsi que le faisaient ordinairement les artistes de cette école. Ce tableau est extrêmement bien conservé.

Un tableau d'autel dans l'église de Saint-Sauveur,

---

[1] Aujourd'hui à Londres, *National Gallery catalogue*, nº 265. Panneau : 2 pieds 4 ½ pouces sur 9 pouces.

à Bruges, auquel on a mis la fausse inscription : *Meeren*, 1500, est dans un misérable état, et la peinture se détache en écailles dans plusieurs endroits. Les sujets sont le *Crucifiement*, le *Christ portant la Croix*, et la *Descente de Croix*. Le dessin, le sentiment et le coloris sont inférieurs à ceux du tableau d'autel à Gand, et le ton en est plus pâle et plus froid.

Les galeries d'Anvers et de Berlin renferment plusieurs panneaux dont le style et la manière sont assez semblables à ceux du tableau d'autel de Bruges. Sur un triptyque qui représente le *Portement de la Croix*, la *Présentation au Temple* et le *Christ au milieu des docteurs*, on trouve les initiales gothiques D. B. A. S. [1] qui n'indiquent aucun nom connu dans l'histoire de la peinture. Ce triptyque et un diptyque représentant la *Mère des douleurs* et le donateur du tableau [2], ainsi que deux panneaux, le *Christ en Croix* [3] et le *Christ au tombeau* [4] proviennent de l'église de Hoogstraeten, et n'offrent aucun signe qui puisse les faire reconnaître comme des œuvres de Van der Meire.

Les deux panneaux du Musée de Berlin, attribués aussi à Gérard Van der Meire [5], l'*Adoration des Mages* (ressemblant aux tableaux de la galerie d'Anvers), et une *Vierge*, avec le portrait du donateur, sont peu agréables à la vue. Le donateur, qui est un abbé, est mieux peint que le reste, et son costume est remarquable par une profusion d'ornements très-bien achevés [6]. On observe les mêmes traits caractéristiques dans

---

[1] *Catalogue d'Anvers*, n° 23. Panneau : haut. 0m,92, larg. 0m,64.

[2] *Ibid.*, n° 28. Panneau : haut. 1m,03, larg. 0m,32.

[3] *Ibid.*, n° 26. Panneau : haut. 0m,76, larg. 0m,60.

[4] *Ibid.*, n° 27. Panneau : haut. 0m,92, larg. 0m,65.

[5] *Catalogue de Berlin*, n° 527. Haut. 1 pied 10 pouces, larg. 1 pied 8 ½ pouces, mesure de Prusse.

[6] *Ibid.*, n° 542. Haut. 1 pied 10 pouces, larg. 1 pied 8 ½ pouces.

une *Annonciation*, attribuée à un élève de Van Eyck, dans le Musée de Madrid [1].

Un bréviaire célèbre, qui se trouve dans la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, et qui appartenait jadis au cardinal Grimani, renferme des miniatures exécutées, dit-on, par Memling, Gérard de Gand, Liévin de Witte et autres peintres. La tradition nous assure que Gérard de Gand est l'auteur de plus de cent vingt-cinq de ces miniatures [2]. Quelques écrivains assurent que c'est le même artiste connu sous le nom de Gérard Van der Meire. Nous doutons que ce peintre, élève de Hubert Van Eyck, ait pu exercer son pinceau en même temps que Memling, ou après lui. Il y eut, de plus, d'autres Gérard, aussi natifs de Gand, et postérieurs à celui dont nous venons de parler. Il est plus probable que le Gérard du bréviaire fut Horenbout, qui portait aussi ce prénom et dont la manière compassée et très-finie ressemble à celle des anciens miniaturistes. Nous sommes d'autant plus confirmé dans cette opinion, qu'en examinant soigneusement les miniatures du bréviaire, on trouve qu'elles sont d'une main plus récente que celle de Memling. On sait qu'Horenbout vécut jusqu'en 1533 [3]; il est donc plus probablement l'artiste qui les exécuta, que Gérard Van der Meire. Liévin de Witte, qui travailla aussi à cet ouvrage, est indubitablement un peintre du XVIe siècle; nous n'hésitons donc pas à nier que les miniatures appartiennent à Gérard Van der Meire.

---

[1] *Catalogue de Madrid*, n° 408. Haût. 2 pieds 8 pouces 6 lignes sur 2 pieds 6 pouces, mesure d'Espagne.

[2] *Anonimo* di Morelli, *ut supra*, p. 78.

[3] Il travailla pendant plusieurs années à Gand, pour plusieurs personnes, entre autres pour Liévin Hughenois, abbé de Saint-Bavon, grand protecteur des arts.

CHAPITRE VI.

HUGO VAN DER GOES.

Olivier de la Marche, dans ses Mémoires, donne un récit détaillé des noces de Marguerite d'York et de Charles de Bourgogne, en 1468. Il dit que non-seulement les artisans se surpassèrent à inventer des *mystères* pour divertir et récréer les hôtes assemblés, mais encore que les rues et les maisons de Bruges, aussi bien que le palais du prince, étaient ornées de peintures, étendues sur châssis, et peintes par les habiles artistes des cités belges. Des fêtes joyeuses, des mets splendides, des vins à pleines coupes, des joutes, tel est le menu de l'histoire racontée par de la Marche; il admire avec enthousiasme toutes ces belles choses, excepté celles pour lesquelles nous éprouvons un intérêt tout particulier, c'est-à-dire qu'il omet de

décrire les peintures qui ajoutent tant d'éclat à la scène [1].

Il n'est pas nécessaire de répéter ici la description des noces et du voyage de la nouvelle princesse de Damme à Bruges; un seul point doit attirer notre attention. Parmi les riches et notables personnages qui accompagnaient le duc Charles, se trouvaient les bourgeois et les marchands de la ville, les divers corps de métiers, des marchands étrangers, et, parmi ces derniers, le plus opulent de tous, Thomas Portinari, agent des Médicis à Bruges, qui chevauchait dans le cortége, à la tête de la *nation* des Florentins. Il portait, en cette qualité, le costume de conseiller du duc. « Les serviteurs et facteurs des Médicis, dit Comines [2], ont eu tant de crédit, soubs couleur de ce nom de Médicis, que ce seroit merveilles à croire, à ce que j'en ay vu en Flandres et en Angleterre.... J'en ay vu un, nommé et appelé Thomas Portunay, estre pleige entre ledit roy Édouard et le duc Charles de Bourgongne, pour cinquante mille escus, et une autre fois, en un lieu, pour quatre-vingt mille. »

Folco Portinari, père de la jeune et belle Béatrice si chère au cœur de Dante, fut le fondateur de Sancta Maria Nuova, à Florence, en 1285. Il y fut enterré en 1289 et légua à sa famille le patronage de cette fondation [3]. Thomas Portinari, le descendant direct de ce Folco, est connu dans l'histoire de l'art comme le protecteur de Hugues Van der Goes.

Nous avons déjà fait voir que les riches familles de

---

[1] *Les Mémoires* de messire OLIVIER DE LA MARCHE; Gand, 1566, in-4°; p. 524.

[2] *Mémoires* de PH. DE COMINES, liv. VII, chap. V; édit. Buchon, 1842; p. 198.

[3] REUMONT, *Kunstblatt*, 1841, n° 40.

Bruges et de la Flandre ne pouvant, à cause de l'humidité de l'air ou du voisinage de la mer (comme c'est aussi le cas à Venise), faire orner de fresques leurs demeures et les chapelles qu'elles érigeaient, les remplaçaient par des toiles peintes à la détrempe. C'est à ce genre de peinture qu'appartiennent les premières productions de Hugues Van der Goes. Van Vaernewyck dit que les églises et les palais de Bruges étaient remplis d'œuvres semblables du peintre [1], et nous avons dit qu'il en exécuta plusieurs pour de grandes solennités, telles que l'inauguration du duc Charles à Gand, en 1467 [2] et le mariage de Marguerite d'York [3].

Dans cette dernière occasion, il fut employé pendant onze jours à peu près, à raison de 14 sous par jour, et travailla à ce que les maîtres d'hôtel du duc nommaient « les entremetz, » terme qui, à cette époque, signifiait certains spectacles ingénieux par lesquels on attirait adroitement l'attention des convives pendant l'intervalle des services.

Quoique Sanderus ait avancé que Hugues est né à Bruges [4], nous avons des documents incontestables qui prouvent qu'il est natif de Gand [5]. Un certain Mathias Van der Goes, membre de la confrérie des peintres d'Anvers, pourrait bien avoir eu quelque parenté avec Hugues, que Vasari appelle *Hugo d'Anversa* [6]. Van Mander dit que Hugues étudia sous Jean Van Eyck [7]. Cependant, sa manière se rapproche

---

[1] Van Vaernewyck, *op. cit.*, p. 133.
[2] *Messager des sciences*, etc., 1826, p. 128.
[3] De Barante, *Histoire de Bourgogne*, édit. de Reiffenberg, *Appendice*.
[4] Sanderus, *Flandria illustrata*, t. Ier, p. 13.
[5] *Voy.* plus loin p. 132, note.
[6] Vasari, t. Ier, *op. cit.*, p. 163.
[7] Van Mander, *op. cit.*, p. 203.

davantage de celle de Hubert, et la vérité est sans doute qu'il fut l'élève des deux frères. Il avait la vigueur et en même temps le fini qui caractérise leur style, sans avoir leur sentiment élevé, leur beauté d'expression et leur science de la forme humaine. Après la mort de son maître, il était arrivé à la hauteur de son talent et il partagea avec Van der Weyden la faveur de la cour de Bourgogne, de la noblesse et de la bourgeoisie.

Il peignit pour Thomas Portinari le retable de Santa Maria Nuova [1], tableau que Vasari mentionne comme une preuve du talent du maître, et il fut employé d'une manière permanente par le magistrat de Gand dans les nombreuses occasions où la couronne étalait son opulence et son goût artistique, telles que le jubilé de 1473 et les diverses fêtes qui eurent lieu jusqu'en 1480. Il est à supposer qu'il se retira de bonne heure au couvent où il passa les derniers jours de sa vie [2].

Marchantius nous apprend que Hugues s'éprit d'amour pour la fille de Jacques Weytens, gentilhomme de l'époque du duc Charles, et qu'il la peignit sous les traits d'Abigaïl, dans un tableau où lui-même s'était représenté en David, à cheval. Elle est accompagnée d'une troupe de jeunes filles dont Van Mander et L. de Heere décrivent la grâce et la beauté. Les historiens ne disent pas quelle fut la fin des amours de Hugues et de la charmante Abigaïl, mais la retraite du peintre au couvent de Rouge-Cloître, près de Bruxelles, et les vœux qu'il prononça nous expliquent tout.

Il y a quelque raison de croire, qu'après son noviciat, il fut appelé à Paris par Louis XI pour y exécuter

[1] VASARI, *op. cit.*, t. Ier, p. 163.

[2] *Messager des sciences historiques*, 1826, p. 128; — *Kunstblatt*, 1826, p. 243.

le *Crucifiement* de la chapelle du Parlement. La seule preuve que l'on ait de ce fait, c'est l'analogie du style et le fini de la peinture; et si c'est l'œuvre de Hugues, celui-ci doit être venu à Paris, car le lieu de la scène est placé dans cette ville et au fond du tableau le peintre a représenté le Louvre. Parmi les personnages de l'avant-plan on remarque Charlemagne et saint Louis, dont les statues furent aussi, par ordre du roi, placées dans la chapelle du Parlement [1].

Il n'est pas impossible que Louis XI ait envoyé chercher un peintre en Belgique. Dans plus d'une occasion, il a montré qu'il attachait du prix aux œuvres de mérite. En 1468, se rendant à Péronne, il s'arrêta pendant une heure à Noyon pour visiter la cathédrale. Il y remarqua un très-vieux tableau représentant le couronnement de Charlemagne; ce tableau lui parut si antique et si vénérable qu'il exprima le désir d'avoir " ung pourtraict de ce pourtraict. " Les chanoines, très-enchantés de lui être agréables, accédèrent à la volonté du roi, comme le témoigne le document suivant : " Anno 1468, capitulo facto, die ultima augusti, " declaretur per operarios convocandos expensa pro " imagine Caroli Magni collocanda in capella Sancti " Eligii, retro chorum in fronte ecclesiæ, et describatur in papyro pro ostendendo domino regi (Ludo- " vico XI°) ut ipse petiit et voluit fieri [2]. " Il avait peu de confiance dans le talent des peintres français,

[1] « A Robert Cailletel, pour employer ès ouvrages de maçonnerie, menuiserie, tabernacle, verrières, peintures et autres choses ordonnées estre faits le plus honnestement et richement que faire se peult en la chapelle estant au bout de la grant salle, à Paris, ou messieurs le parlement oyent la messe, en laquelle le roy a voulu estre mis et posez les ymages de Nostre-Dame, de Monseigneur saint Charlemagne et saint Loys : MCXXX l. XI s. » Compte de Pierre Lailly, 1479. (DE LABORDE, *la Renaissance des arts*, p. 57.)

[2] VITET, *Notre-Dame de Noyon;* Paris, 1845 ; p. 21.

à en juger d'après les précautions dont il usa lorsqu'il voulut avoir un bon portrait de lui-même. Il choisit d'abord Fouquet, imitateur affecté des Flamands, qui ne réussit point. La tâche fut confiée ensuite à un sculpteur, qui échoua également. Michel Colombe fut mis de côté aussi bien que Fouquet, et on fit choix de Colin d'Amiens.

« Mestre Colin, — dit Gaignières en adressant les « ordres de son maître, au peintre d'Amiens [1], — il « faut que vous faciez la pourtraiture du roi nostre « sire : c'est assavoir qui soit à genoux sur un car- « reaul comme icy dessoubs et son chien costé luy, « son chappeaul entre ses mains jointes, son espée à « son costé, son cornet pendant à ses espaules par « derrière, monstrant les deux botz. Oultre plus fault « des brodequins, non point des ouseaulx, le plus « honneste que fere ce porra, habillé comme ung « chasseur, atout le plus beau visaige que pourrés « fere et jeune et plain, le netz longuet et ung petit « hault, comme savez et ne le fectes point chauve.

« Le nez aquillon,

« Les cheveux plus longs derrière,

« Le collet plus bas moiennement,

« L'ordre plus longue et basse; sainct Michel bien fait,

« Item le cornet mis en écherpe,

« L'espée plus cortet en fasson d'armes,

« Item les poulsses tous droiz, le chapoz bien renverssé. »

Évidemment, Louis XI avait peur de poser, de crainte que le peintre n'oubliât de le faire gros et potelé, et ne le rendît chauve. Néanmoins, si la tâche

---

[1] De Laborde, *la Renaissance des arts*, pp. 59-60.

eût été confiée à un peintre flamand, le roi n'eût guère pu espérer d'être flatté.

Le tableau de Van der Goes est encore à Paris dans la cour d'appel du Palais de Justice.

En 1478, Hugues fut choisi comme arbitre par les héritiers du peintre Stuerbout, pour estimer la valeur d'une œuvre laissée inachevée par leur père [1]. Il mourut peu de temps après à Rouge-Cloître et y fut enterré. On grava sur sa tombe l'épitaphe suivante :

Pictor Hugo Van der Goes humatus hic quiescit
Dolet ars, cum similem sibi modo nescit [2].

La mort de Hugues fut certainement une perte pour l'art en Belgique. Il avait maintenu à un haut degré le style sévère et mâle d'Hubert, mais il n'eut ni le génie ni le pinceau puissant du maître. Une expression austère, un faire large et simple, une couleur haute et vigoureuse distinguent ses ouvrages, comme les chefs-d'œuvre de l'aîné des Van Eyck, mais on y remarque aussi de la dureté dans les contours, de l'obscurité dans les ombres, une certaine absence de clair-obscur ou de relief et de transparence dans les chairs. C'étaient là des symptômes de décadence plutôt que de progrès. Il exagéra une des particularités d'Hubert, celle de surcharger les vêtements et les autres parties accessoires d'ornements de toute nature, mais

---

[1] « Daer voer hem ende zynen kinderen vergouwen ende betaelt heeft ter estumacien ende scattingen van eenen der notabelsten scildere die men bjnnen den lande hier omtrent wiste te vindene, die gheboren es van der stadt van Ghendt, ende nu wonechtig es in den Rooden clooster, in Zuenien, de somme van guldens vorscreve III^c^XI guld. XXXVI pl. » (Note extraite des Archives de Louvain, comptes de 1479-1480, par M. SCHAYES, et publiée dans les *Bulletins de l'Académie de Bruxelles*, t. XIII, 2e partie, p. 341.)

[2] SWEERTIUS, *Monumenta sepulcralia Brabantiæ;* Anvers, 1613; in-12, p. 323.

il dessinait parfaitement la figure et la tête qu'il faisait forte et ronde, selon la coutume de quelques maîtres de cette époque. Ses personnages ont ainsi un air de bien-être, mais en même temps de vulgarité.

Il dessine d'une manière savante, surtout les portraits, les mains et les pieds, et tout ce qui n'est pas idéal. Dans son coloris on lui reconnaît des manières tout à fait opposées : tantôt il est sombre et brun, tantôt il est clair dans ses tons lumineux et gris dans les ombres. Ces deux manières peuvent être remarquées quelquefois dans les diverses parties d'un même tableau, par exemple, dans le retable des Portinari à Santa Maria Nuova.

Ce chef-d'œuvre du maître, qui était autrefois l'ornement du maître-autel de l'église, est aujourd'hui divisé. Le panneau central se trouve dans la nef de gauche et les volets dans la nef de droite. La conception et la composition de ce sujet sont communes à Van der Goes et à Van der Weyden. La Vierge Marie est à genoux en adoration devant l'enfant Jésus que saint Joseph et les bergers honorent de la même manière. Un chœur d'anges anime le ciel, la scène est éclairée par les rayons qui émanent du petit enfant. D'un côté du tableau, deux anges sont à genoux en prières, du côté opposé, cinq autres anges chantent le Sanctus dont les paroles sont tracées sur leur splendide vêtement. Un bœuf et un âne sont dans l'étable ; c'est de leur crèche qu'a été repris l'enfant. Dans le lointain, un ange apparaît aux bergers. Rien ne surpasse le fini et la délicatesse de certaines parties de cette peinture agréablement composée et pleine d'effet. La Vierge et les anges sont peints dans des tons clairs et brillants avec des ombres d'un bleu vif, contrastant avec les tons bruns et les ombres foncées des visages

de saint Joseph et des bergers. Les têtes et les mains sont terminées délicatement, mais toute la partie ornementale est surchargée. Un vase et des coupes garnies de fleurs, et une foule d'autres détails sont achevés avec le soin et l'adresse de Jean Van Eyck ; les pierres précieuses, les diamants, les broderies avec toute la patience d'un Flamand.

L'excellente conservation de cette œuvre nous permet de la regarder comme le meilleur exemple du style de Hugues. Les volets ne sont pas aussi parfaits. Sur l'un d'eux on voit *saint Matthieu*, *saint Antoine*, et derrière eux, Portinari et ses fils. Sur l'autre, sa femme et ses filles, avec *sainte Marguerite* et *sainte Marie Madeleine*. Un grand nombre de petites figures animent les paysages. Le revers des volets représente l'*Annonciation* peinte en grisaille.

Le palais Pitti possède un portrait de ce même Thomas Portinari, qui figure dans le tableau d'autel de Santa Maria et que les Guides appellent Folco Portinari.

Florence est la seule ville où l'on puisse étudier efficacement les œuvres de Van der Goes. On trouve de ses peintures en Allemagne, mais il n'en existe plus aucune en Belgique; ce qui nous fournit une autre preuve encore, s'il était nécessaire, que l'art flamand ne peut être étudié dans les Pays-Bas.

La plus charmante et la plus délicate des œuvres de Hugues est le tableau de la galerie des *Uffizi*, représentant la *Vierge* assise sous un dais splendide et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus à qui sainte Catherine agenouillée offre une fleur; une autre sainte habillée selon le splendide mauvais goût de cette époque, est en adoration devant le divin enfant. Deux beaux anges tiennent une couronne au-dessus de la tête de la Vierge. Sainte Catherine porte une couronne sembla-

ble à celle de la Vierge de Hubert Van Eyck et l'enfant Jésus est drapé dans la manière de Van der Weyden.

Quoique un peu dur dans ses contours, ce tableau présente, dans certaines parties, les meilleures qualités du peintre. La beauté et la forme délicate des mains et des bras, et comparativement la simplicité des plis de la draperie, sont dignes des maîtres de l'école flamande; enfin, l'on ne pourrait traiter d'une manière plus brillante les ornements du tapis et du dais, les colliers, les perles, les diamants, et le paysage plein de splendeur et d'animation [1].

Une *Vierge et l'enfant Jésus* du palais Puccini, à Pistoie, est encore une heureuse production de l'artiste. La Vierge, ayant à ses pieds le donateur et la donatrice, est entourée d'une gloire d'anges. Selon l'usage de Van der Goes, l'*Annonciation* est peinte en grisaille sur le revers des volets, et le panneau principal porte le monogramme H. G.

Saint Jean-Baptiste dans le désert, panneau d'une seule figure, signé par l'artiste et exécuté en 1472, est la seule œuvre authentique de Van der Goes que possède le Musée de Munich [2]. Elle est traitée dans la manière sombre et vigoureuse du maître; la pose du saint et les draperies ressemblent au faire d'Hubert Van Eyck ; le paysage, par sa nature sauvage, rappelle un des panneaux de l'*Agneau mystique*, de Saint-Bavon. Le dessin de certaines parties de cette figure est loin du style des peintures de Hugues qui sont dans la galerie et dans l'église de Florence.

Dans le Musée de Munich on cite encore :

---

[1] *Galerie des Uffizi.* Haut. 2 pieds 6 pouces 10 lignes, larg. 2 pieds 1 pouce 8 lignes.

[2] *Catalogue de Munich*, cab. VI, n° 105. Signé « Hugo V. d. Goes 1472. » Panneau : 11 pieds 6 pouces sur 9 pieds, mesure de Bavière.

La Mère de Dieu pleurant entourée des saintes femmes et de saint Jean, panneau noir et disgracieux. C'est une œuvre douteuse [1].

L'*Annonciation*, quoiqu'elle soit un peu dans la manière du maître, est encore moins bonne [2].

La *Vierge et l'Enfant* assis sous un portique est du même genre [3].

Les panneaux du Musée de Berlin attribués à Hugues, peuvent tous être regardés comme douteux, quoiqu'ils portent des traces de son faire. A voir leurs ombres froides et grises, leurs clairs opaques et tristes, on dirait que l'artiste a essayé d'imiter, en l'exagérant, le style de Van der Goes : tel est en général le caractère de la *Vierge et de l'enfant Jésus* [4], des deux *Annonciations* [5], de *saint Augustin* [6], *le donateur et saint Jean-Baptiste*, du *Christ au manteau de pourpre* [7], du *saint Jean l'Évangéliste* [8] et de la *Tête du Christ* [9].

Le *Sauveur sur un trône avec la Vierge et saint Jean-Baptiste* [10] est une pièce qui, pour la manière, le dessin et la couleur ne ressemble pas aux œuvres de Van der Goes; les figures en sont longues et grêles, ce qui les ferait attribuer plutôt à l'école de Pierre Christus qu'à celle de Hugues.

---

[1] *Catalogue de Munich*, cab. IV, n° 66. Panneau : 1 pied 6 pouces sur 1 pied 2 pouces.

[2] *Ibid.*, cab. III, n° 43. Panneau : 3 pieds 8 pouces sur 3 pieds 5 pouces.

[3] *Ibid.*, cab. VI, n° 119. Panneau : 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 7 pouces.

[4] *Catalogue de Berlin*, n° 529. Panneau : 2 pieds 7 pouces sur 1 pied $9\frac{1}{4}$ pouces, mesure de Prusse.

[5] *Ibid.*, n° 530. Panneau : 3 pieds sur 1 pied $11\frac{1}{2}$ pouces et n° 548, 6 pouces sur $3\frac{1}{2}$ pouces.

[6] *Ibid.*, n° 540. Panneau : 2 pieds sur 1 pied 5 pouces.

[7] *Ibid.*, n° 541. Panneau : 1 pied 3 pouces sur 11 pouces.

[8] *Ibid.*, n° 549. Panneau : 9 pouces sur 4 pouces.

[9] *Ibid.*, n° 553. Panneau : $11\frac{3}{4}$ pouces sur 11 pouces.

[10] *Ibid.*, n° 600. Panneau : 6 pieds 2 pouces sur 1 pied 2 pouces.

Le *Crucifiement* de la cour d'appel de Paris représente le Sauveur en croix et Marie en défaillance; d'un côté, saint Jean-Baptiste et saint Louis sont en contemplation devant la scène, et de l'autre, saint Jean l'Évangéliste, saint Denis et saint Charlemagne. Un paysage montagneux et de nombreuses figures dans le fond, complètent cette composition habile dans laquelle la pose des différents personnages accuse bien la manière de Van der Goes et dans laquelle on retrouve en partie ce style sévère qu'il avait acquis à l'école d'Hubert. Les contours ont la fermeté du maître, mais avec la dureté de l'élève. Les vêtements sont couverts d'ornements, selon la mode du temps. La figure à mi-corps de Dieu le Père est peinte dans une niche au-dessus du crucifix. Cette page est d'une couleur puissante et chaude, mais elle manque un peu de clair-obscur. Le Sauveur sur la croix en forme une des plus belles parties; on peut dire que c'est un vrai chef-d'œuvre. Il faut noter comme choses curieuses, sur l'avant-plan, un chien, une tête de mort et des ossements disposés en croix [1].

Le Musée du Belvédère renferme deux figures d'*Adam et Ève* copiées apparemment d'après celles de l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon. Elles sont attribuées à Van der Goes, quoiqu'elles soient au-dessus de son talent [2].

On lui donne encore, sans motifs suffisants, une *Vierge et l'Enfant* [3] adoré par un personnage tenant une viole. Cette composition, qui se trouve dans la

---

[1] Panneau : 3^{m},30 sur 2^{m},28.

[2] *Catalogue du Belvédère, à Vienne,* 2e salle, n° 3. Panneau : 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 7 pouces, mesure d'Autriche.

[3] *Ibid.*, 2e salle, n° 9. Panneau : 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 5 $\frac{1}{2}$ pouces.

même galerie, est beaucoup plus dans l'esprit du tableau de Memling, représentant le même sujet, dans la galerie des Uffizi à Florence. Il n'a pas cependant la délicatesse qui caractérise ce grand maître, il semble plutôt que ce soit une copie faite par quelqu'un de ses élèves. Les volets de ce triptyque sont séparés de la composition centrale, et ils confirment la supposition qu'ils sont l'œuvre d'un élève de Memling [1]. Saint Jean-Baptiste tenant un agneau et saint Jean l'Évangéliste portant le calice sont copiés d'après le mariage mystique de sainte Catherine à Bruges, ou le retable de Chiswick.

On décrit aussi sous le nom de Van der Goes, une *Madone avec l'enfant Jésus*, de la galerie de Bologne [2].

La majeure partie des œuvres de Van der Goes fut détruite en Belgique par les Iconoclastes, en 1575. Le 4 octobre de cette année périrent ainsi ses tableaux de l'église de Vosselaere [3]. L'*Histoire de sainte Catherine*, en deux panneaux, exécutée pour les Carmélites de Gand, périt à la même époque [4]. *David et Abigaïl*, et la *Vierge*, tableau votif suspendu près du tombeau de Wouter Gaultier, à Saint-Jacques de Gand, ont disparu [5]; mais la perte la plus regrettable est peut-être le *Crucifiement*, ou le *Christ entre les voleurs*, qui orna pendant longtemps la même église. Il échappa aux ravages des Iconoclastes, mais il tomba bientôt entre les mains des Calvinistes, qui s'emparèrent du temple, et couvrirent cette belle page d'une couche de couleur

---

[1] *Catalogue du Belvédère, à Vienne*, 2e salle, n° 13. Panneau : 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 5 $\frac{1}{7}$ pouces.

[2] *Pinacothèque de Bologne*, n° 282.

[3] *Messager des sciences historiques* ; Gand, 1845 ; pp. 117-145.

[4] VAN VAERNEWYCK, *op. cit.*, p. 100 ; — VAN MANDER, *op. cit.*, p. 204.

[5] *Ibid.*

sur laquelle ils inscrivirent les dix commandements. Plus tard, l'église fut rendue au culte catholique, et le tableau remis dans son état primitif, mais depuis, il s'est perdu [1].

De même que Jean Van Eyck et la plupart des peintres belges, Hugues Van der Goes fut chargé, plus d'une fois, de dessiner des compositions pour des vitraux. Van Mander nous parle d'un vitrail de Saint-Jacques, à Gand, qui lui paraissait si beau qu'il doutait si ce n'était pas plutôt l'œuvre de Jean Van Eyck que celle de Van der Goes.

Voilà tout ce que nous avons pu recueillir de l'histoire et des travaux d'un artiste habile, dont le talent et le style étaient empreints de grandeur plutôt que de sentiment, et dont les compositions ont plus de force que de grâce.

---

[1] Van Mander, *op. cit.*, p. 204.



CHAPITRE VII.

JUSTE OU JOSSE DE GAND.

La plus ancienne mention que l'on trouve de ce peintre le rattache à l'école d'Hubert Van Eyck. Toutefois, les renseignements imparfaits que nous possédons justifient à peine cette conclusion, qui n'est pas appuyée par des preuves, vu que nous ne possédons aucune de ses premières œuvres. Il y a de grandes difficultés à présenter au lecteur un récit suivi de son existence et de ses travaux.

Durant toute sa jeunesse, pendant qu'il suivait les leçons d'Hubert Van Eyck, et vingt-cinq ans après la mort de ce peintre, il nous est impossible de trouver le nom de Josse, excepté comme étant l'auteur d'un tableau perdu, représentant la *Décollation de saint Jean-Baptiste* [1]. Mais ce n'est pas la seule difficulté ; en 1451

[1] « Jodocus Van Gent, discipel van Hubertus Van Eyck, een tafereel

un certain *Justus d'Allemagne* vécut et travailla dans le couvent des Dominicains de Santa Maria di Castello, à Gènes, et y peignit, sur les murs du cloître, une *Annonciation de la Vierge*.

Ce Justus d'Allemagne était-il le même artiste qui, durant son séjour en Flandre, peignit le *Saint Jean-Baptiste?* ou bien était-ce un artiste du même nom, qui vint en Italie et s'établit à Gènes pour le reste de ses jours? Nous sommes disposés à adopter la dernière supposition, quoique l'histoire garde le silence sur ce point important. Il est vrai que, de la signature du tableau de Santa Maria di Castello, nous ne pouvons conclure que le peintre fut plutôt un Allemand qu'un Flamand, car l'inscription

Justus d'Alla-
-magna, pinx-
-it, 1451.

ne prouve rien, vu que les Pays-Bas et une partie des bords du Rhin sont appelés *Alemania* par les géographes de cette époque. Mais ce que l'histoire ne nous dit point est d'une moindre importance, si, de l'examen du tableau lui-même, nous pouvons arriver à établir quel est le pays où le peintre reçut son éducation.

L'*Annonciation* de Justus d'Allemagne, à Santa Maria di Castello, mérite une description soigneuse et détail-

---

verbeeldende sint Jans onthoofdinge. » Extrait du manuscrit de M. Delbecq, cité par PASSAVANT, *Kunstreise*, p. 381, et DE BAST, *Messager des sciences et des arts*, etc. ; Gand, 1824 ; p. 132. — « Furono similmente de' primi.... Maestro Martino e Giusto di Guanto, che fece la tavola della Communione del Duca d'Urbino ed altre pitture. » VASARI, *op. cit.*, t. Ier, Introd., c. VII, p. 163. — « Judocus Gandavensis, pictor nobilissimus, Huberti Eyck discipulus. » (SANDERUS, *De Gandavensibus eruditione claris*, liv. II, fol. 79.)

lée, non-seulement eomme étant le travail d'un artiste flamand ou allemand en Italie, mais eneore paree que c'est un des rares exemples d'une peinture murale à la détrempe. Peint sur l'un des eôtés du cloître où les Dominicains passaient leurs heures de récréation, ce tableau est exposé à une lumière brillante qui lui vient de la fenêtre opposée, donnant sur la mer [1]. La scène qui occupe trois espaces irréguliers, formés par deux légères colonnettes, se passe dans un appartement que l'on aperçoit à travers une arche gothique très-ornée, au milieu de laquelle on voit la figure de Dieu le Père. La Vierge, debout, à droite dans une attitude pensive, a l'air d'éeouter. Sa tête gracieusement penchée vers l'ange, est recouverte d'un voile transparent à travers lequel brillent ses eheveux dorés. Une belle tunique bleue tombant avec grâee de la tête, entourée d'un nimbe, sur les épaules, est attachée au-dessous du col, et s'ouvre pour laisser apercevoir les mains délieatement croisées sur la poitrine. Les larges plis de eette longue tunique remplissent l'avant-plan, et oecupent même une partie de l'espaee central. L'habit de dessous que laisse apereevoir le manteau, orné d'une bordure formée de lettres en or, est d'un riche tissu également en or. A eôté de la Vierge est posé une espèce de eoffret en pierre, rempli de livres, et recouvert d'un drap rouge. Au fond, on voit une arcade en pierre peinte alternativement en blanc et en noir, et des rayons

---

[1] L'ensemble a à peu près 9 pieds 9 pouces carrés, y compris l'arc qui contient la représentation de l'Éternel. L'*Annonciation* seule a 9 pieds 9 pouces, sur 7 pieds 6 pouces. Le tableau entier est sous verre, afin de le mieux conserver. Des parties telles que les ornements en or des vêtements des deux principales figures, sont un peu effacées, et le bleu de l'habillement de la Vierge a bruni par l'âge. Les paysages sont aussi devenus assez frustes en quelques parties.

dorés jaillissent de la gloire qui entoure la tête de l'Éternel et retombent sur la figure principale. L'ange vêtu d'une magnifique robe d'or, à larges bords, et sur laquelle sont peintes les figures des apôtres, est placé à gauche, agenouillé, étendant une de ses mains et tenant de l'autre une espèce de petit sceptre. Ses pieds sont nus. Un oiseau, dans un coin, trempe son bec dans l'eau du bassin, et sur la croisée est placé un vase contenant un lis. On aperçoit le paysage à travers trois arcades et par une fenêtre sur la gauche. Un oranger, brillamment coloré, empêche en partie la vue. Le nom du peintre est inscrit sur un petit carré de papier, attaché au châssis d'une haute croisée. L'Éternel regarde vers la terre du milieu de l'encadrement sculpté et ciselé qui l'entoure; il a la figure bénigne d'un vieillard, à la barbe et aux cheveux blancs. Les colonnettes qui divisent la scène supportent un dais de pierre, et forment, aux deux côtés de l'Éternel, des niches remplies de petites et expressives figures de saints.

De nombreuses raisons puisées dans l'analyse que nous avons faite de cette composition, nous font penser que Justus d'Allemagne n'apprit pas l'art de peindre sous Hubert Van Eyck, ni même sous son frère Jean. A première vue, il est vrai, ce tableau a l'air d'appartenir à l'école flamande, mais avec un mélange de qualités propres à l'école de Cologne. Pour porter un jugement sûr, il nous manque ici les éléments de comparaison entre un grand tableau flamand peint à l'huile, et celui-ci qui est peint à la détrempe sur un mur, ce qui nous empêche d'entrer dans la discussion relative à la couleur; car la détrempe ne possède pas la vigueur de ton, le choix, la puissance de contraste et la transparence qui distinguent la peinture à

l'huile, surtout celle des Van Eyck. Mais si nous nous attachons à d'autres points, au fini de l'exécution dans son ensemble, nous ne trouvons pas que cette espèce de peinture murale diffère des peintures à la détrempe sur panneau. Dans ce dernier genre, nous n'en trouvons pas qui en approchent autant que celles de l'école de Cologne, en ce qui concerne la méthode et l'emploi des couleurs. Les artistes de cette ville, ainsi que nous aurons l'occasion de le montrer, étaient surtout remarquables par la fusion des teintes, le ton clair et léger de leur lumière, la pâleur de leurs ombres, et le défaut de relief et de clair-obscur.

Le sujet de l'*Annonciation*, qui a été traité par toutes les écoles, présente peu de remarques à faire. Cependant la distribution générale de la composition dont nous nous occupons, et l'ensemble des figures et des arcades basses et riches en détails d'ornements sculptés, présentent plutôt le caractère de l'école du Rhin que de celle de Bruges. Quant aux figures en particulier, si elles sont tracées d'une main moins habile et moins exercée, dans leurs formes, que celles des peintres flamands, elles ont un cachet de sentiment religieux et de douceur tout à fait dans le genre de l'école de Cologne. La Madone surtout nous en fournit la preuve, par son attitude pleine de grâce, et par les draperies jetées avec beaucoup d'élégance. On ne remarque pas non plus ces plis anguleux si fréquents chez les artistes flamands. La rondeur de la forme et la douceur de contour de la tête, la chevelure recouverte d'un voile, sont d'une facture charmante, et rappellent à l'esprit la Vierge de maître Stephan à Cologne.

L'Ange annonciateur rappelle mieux le style flamand que le reste du tableau, mais dans son ensemble

il diffère des anges des Van Eyck, et en certaines partics il rappelle ceux de l'école du Rhin. Les artistes de cette école avaient la coutume de donner à leurs anges des habillements dorés; tels sont aussi ceux du tableau de Justus d'Allamagna.

Nous retrouvons cependant, avec plus de certitude, des traces de la méthode et des inspirations de l'école flamande dans l'arrière-plan du tableau. Quoique le fond soit une surface dorée et encadrée dans une architecture, il représente l'intérieur d'un appartement, et, par conséquent, a de l'étendue et de la profondeur, et des fenêtres ouvertes on aperçoit des paysages semblables à ceux que nous avons décrits dans les tableaux flamands. Mais il faut dire pourtant que le peintre connaissait médiocrement la perspective linéaire.

Somme toute, nous arrivons à la conclusion que Justus avait pris quelque chose des deux écoles, et combinait le sentiment religieux de celle du Rhin avec la tendance plus matérialiste de l'autre, en cherchant à imiter la nature. Nous ne pouvons admettre qu'il fut un élève des Van Eyck. Leurs tableaux et leur méthode n'ont rien de commun avec notre peinture murale.

Nous pensons qu'il n'a pas connu la manière d'employer les couleurs des Van Eyck, car s'il en eût été autrement et qu'il eût été leur élève, Justus d'Allamagna, quarante et un ans après la prétendue découverte de la peinture à l'huile (c'est-à-dire en 1451) se serait servi de cette méthode, et aurait sans aucun doute préféré montrer son talent en ce genre, plutôt que de travailler selon l'ancienne méthode, cn laquelle les Italiens excellaient. C'était précisément l'époque où Roger Van der Weyden était si bien reçu cn Italie,

à cause de la nouvelle manière enseignée à l'école des Van Eyck [1].

Il est néanmoins curieux de remarquer qu'on ne trouve à Gênes aucune autre trace de ce peintre. Il y a au Louvre, à Paris, un tableau qui vient de cette ville, et qui est divisé en trois compartiments. Le centre représente aussi l'*Annonciation*, et les volets, *saint Benoît* et *saint Augustin*, *saint Étienne* et *saint Ange* [2]. Cette composition a un caractère semblable à celle de Justus d'Allamagna, dans les figures et la pose des personnages, mais on y voit moins la manière religieuse et calme. Il y domine un autre sentiment. La Vierge recule tremblante et s'appuie contre une colonne, tandis que l'ange est représenté en l'air. La Vierge est vêtue d'un habit d'or, recouvert d'une draperie noire. Le type des figures ressemble à celui de l'*Annonciation* de Gênes, et le fond est un paysage italien. La teinte des chairs est en clair-obscur ou gris et non ombrée, de sorte que le tableau paraît réellement inachevé. Ce triptyque doit être de Justus d'Allamagna ou d'un de ses élèves. Le caractère flamand est moins marqué dans les panneaux latéraux, qui ne sont pas de la même main que la composition du milieu [2].

Il y avait à Gênes, au XVe siècle, plusieurs peintres de l'Allemagne ou des Pays-Bas auxquels nous pourrions attribuer les panneaux du Louvre. Le P. Spotorno [3] a publié quelques faits intéressants relative-

---

[1] Un autre peintre nommé Johannes Alamannus, paraît avoir peint avec Antonio Vivarini, en 1445 et en 1496. Il avait quelque chose de l'école du Rhin quant au sentiment et à la manière délicate de fondre les teintes des chairs, mais il la rappelle surtout dans les parties d'architecture de ses compositions.

[2] *Catalogue du Louvre*, n° 258. Il faisait partie de la collection de Louis XVIII, et avait été exécuté pour un oratoire à Gênes. Panneau central, 1m,56 sur 1m,07 ; volets, 0m,98 sur 0m,48.

[3] G. B. SPOTORNO, *Storia letteraria della Liguria ;* Gênes, 1824-26, in-8°.

ment à l'ancienne école de Gênes. Au nombre de ceux qui émigrèrent en Italie, on cite un certain Corrado d'Alemania, qui travaillait à Taggia en 1477. Spotorno suppose, non sans raison, que Corrado vint en Italie avec Justus d'Allamagna, et qu'il occupait dans l'atelier de celui-ci une position subalterne, analogue à celle de Memling dans l'atelier de Van der Weyden. Ce fut aussi à Taggia que fleurirent padre Dom^{o}, E. Maccari et Ludovico Brea, de Nice; Spotorno croit que ces artistes, dont les œuvres révèlent des tendances toutes flamandes, furent probablement des élèves de Corrado d'Alemania, et il fonde cette opinion sur la ressemblance que présentent entre elles les compositions de tous ces maîtres. L'unique tableau de Maccari qui nous reste est à Taggia, et le premier en date que nous connaissions de Brea, est de 1480.

Le caractère étranger des peintures de Brea n'a échappé à aucun de ceux qui les ont vues. Son genre de composition, l'attitude de ses figures, la dureté du dessin, la forme anguleuse des draperies, son goût pour les ornements, trahissent, à première vue, l'influence de l'école flamande. Peut-être doit-il ces traits caractéristiques de son style à Corrado qui peignit à Taggia en 1477, et à Justus d'Allamagna qui travailla à Gênes en 1451.

Baldinucci et Lanzi, en signalant la manière étrangère de Brea, disent qu'il fut le fondateur de l'école de Gênes; mais Spotorno découvrit, dans les archives de cette ville, les noms de vingt-six artistes antérieurs à Brea, cités dans un registre chronologique des anciens peintres génois. L'un d'eux, Oberto, y avait professé la peinture dès 1368. L'influence des Flamands à Gênes fut de peu de durée; elle cessa après Maccari et Brea; Semino et Piaggio, élèves de ce dernier, abandonnè-

rent leur manière après qu'ils eurent vu les tableaux de Carlo di Mantegna et de Pier-Francesco Sacco. Tous les doutes qu'avait fait naître l'analogie du tableau de Gênes avec le style de Justus de Gand, s'évanouissaient devant le retable de Sainte-Agathe, d'Urbino, exécuté de 1468 à 1474. Ce tableau fut peint par *Giusto da Guanto*, pour la confrérie du *Corpus Christi*, et payé par une souscription, à laquelle contribua Federico di Montefeltro, duc d'Urbino. Les registres conservés dans le couvent fournissent d'amples et intéressants détails sur la manière dont se fit cette souscription, et sur la répartition des dépenses auxquelles l'érection du monument donna lieu. Un certain Giovanni da Luca, ou Zaccagna, est dit avoir contribué pour 33 florins et 22 bolognini; Gostino Santucci, pour trois sommes différentes, à trois reprises; le duc d'Urbino, pour 15 florins d'or. Les autres sommes ne sont pas spécifiées, mais le coût du tableau est réellement établi, il s'élève à 300 florins pour la peinture, et 40 florins 33 1/2 bolognini pour les feuilles d'or du fond [1].

Le duc d'Urbino paraît avoir pris un intérêt tout particulier à l'exécution de ce retable, parce qu'il était

---

[1] 1465. Marzo 31. Giovanni da Luca, altram. Zaccagna deve dare fiorini 33 e bol. 22 della promessa che fece per la tavola. — 1468. Tre partite pagate per l'elemosyna promessa per la tavola a conto di Battista (di Maestro Gostino Santucci, medico). — 1474. Marzo 7. Fiorini 15 d'oro dati dal conte Federico per aiuto della spesa della tavola a Guido Mengaccio per la Fraternita. — 1474. Ottobre 25. Fiorini 40 e bolog. 33 1/2, spesi in pezzi 4,700 d'oro battuto per la tavola. — Adi d°. Fiorini 300.... a Maestro Giusto da Guanto, depintore, per fiorini 250 d'oro a lui promessi per sua fatica per depingere la tavola della Fraternita. — Adi d°. Fiorini 250 d'oro. Li d. sono per tanti che Guido di Mengaccio ha dato contanti a Maestro Giusto da Guanto depintore per la promessa gli fù fatta per depingere la tavola. Avemone el queto per mano di Ser Francesco di Pietro da Spelle, e anche è accesa la scripta tra noi e Maestro Giusto, et è in mano di Giovanni di Luca perchè non fece il dovere, e da noi intieramente pagato a conto di Guido in questo a carte 73, lire 600. (L. PUNGILEONI, *Elogio storico di Giovanni Santi;* Urbino, 1822, in-8°; p. 66.)

destiné à faire connaître un événement curieux des dernières années de son règne.

Ussum Cassan, shah de Perse, ayant besoin de secours dans une guerre qu'il faisait aux Turcs, avait envoyé lever de l'argent et des troupes dans les différents États de l'Italie. Caterino Zeno, un des agents de Venise, en Orient, fut chargé de cette mission, et vint à Urbino solliciter l'assistance du duc de Montefeltro, en 1471, à l'époque où Josse de Gand reçut l'ordre d'exécuter le tableau du *Corpus Domini*. Federico eut la courtoisie d'y faire représenter l'ambassadeur à ses côtés, parmi les spectateurs de la Cène [1].

Ce tableau fut achevé en 1474, et après cette époque il ne nous reste plus qu'un document qui rappelle le séjour de Josse à Urbino. C'est une mention des registres de la confrérie du *Corpus Christi*, au sujet d'une toile achetée pour en faire une bannière que notre artiste était chargé de peindre [2].

La *Sainte Cène* de Sainte-Agathe, ayant été enlevée de l'endroit qu'elle occupait primitivement et suspendue au-dessus d'un autre grand tableau du maître-autel de l'église, n'est plus dans un état de conservation suffisant pour nous permettre de formuler un jugement fondé sur son mérite. Il n'est pas d'examen ni de critique possible, lorsqu'il faut voir l'œuvre à une telle distance, malgré ses dimensions étroites (elle a dix pieds carrés) et ses personnages qui sont seulement de demi-nature. Le Sauveur, vêtu d'une riche robe traînante, est assis au milieu de ses disciples age-

[1] Don Andrea Lazari, arciprete, *Compendio storico delle chiese e delle pitture esistenti in esse;* Urbino, 1801 ; — Pungileoni, *op. cit.*, p. 46.

[2] 1475. Giugno. E più tela a Maestro Giusto depintore che diceva voler fare un insegna bella per la Fraternita. (Pungileoni, *op. cit.*, p. 66.)

nouillés autour de lui, dans un vaste édifiee qui ressemble à une église. Il se penehe en avant, dans l'aetion de rompre le pain. Saint Jean n'est pas dans le cerele, et apporte le vin. Judas seul détourne la tête pour éviter le regard du Seigneur. Deux anges ailés, en longues robes blanches, planent au-dessus de la Cène. A droite, Federieo, accompagné de deux personnages de sa suite (dont l'un, eroit-on, représente le peintre lui-même), paraît s'entretenir avee Zeno, figure à longue barbe, eoiffée d'un turban. Il appuie la main sur le bras gauehe de l'ambassadeur. Dans le fond, une femme et un enfant eontemplent du dehors ee qui se passe à l'intérieur. Le tableau n'est plus entouré de son ancien encadrement, où l'artiste avait, dit-on, représenté divers miracles.

Nous nous bornerons à de très-brèves réflexions à propos de ce chef-d'œuvre, le seul connu et le seul authentique de Josse de Gand. Cet artiste fut un de ceux qui soutinrent le mieux la renommée de l'école flamande : doué d'un talent auquel celui de Van der Goes le cède à peine, il introduisit dans sa manière plusieurs des traits caraetéristiques de ee grand peintre. Ses compositions révèlent un sentiment et une harmonie remarquables, sans toutefois surpasser en cela celles des autres maîtres de la même éeole. Ses apôtres, tout en eonservant une attitude et une expression frappante de vérité, offrent cependant des types bien éloignés de la trivialité alors si commune. On ne peut accorder le même éloge à la figure du Sauveur : elle manque de noblesse et de sainteté, la pose est raide et guindée; le eorps, surchargé, dans le goût flamand, de draperies aux plis anguleux, est dépourvu de grâce et de naturel. Mais, affranchi des traditions que contenait son pineeau lorsqu'il peignit le type

divin, Josse, comme ses contemporains, retrouve le naturel et l'élégance dans les portraits de Federico et de sa suite. Son dessin, reproduction fidèle de la nature, devient moins sec et moins dur que nous ne sommes habitués de le rencontrer chez les Flamands de son école. Les pieds et les mains surtout sont traités avec un soin et une intelligence de proportion qui prêtent à l'ensemble de son œuvre l'apparence d'un fini extrême.

Quoique le mauvais état dans lequel se trouve la peinture de Josse de Gand ne permette pas d'apprécier exactement son coloris, nous penchons à croire qu'il était en général aussi vigoureux, mais plus foncé de ton et plus transparent dans les ombres, que celui de Vander Goes. En comparaison de Petrus Cristus, il devait être exempt du défaut d'assombrir excessivement ses teintes, et on voit qu'une couleur rosée dominait dans ses carnations.

La présence de Josse de Gand à Urbino, le séjour qu'il y fit pendant plusieurs années, le patronage dont paraissent l'avoir honoré une puissante corporation religieuse, telle que l'était la confrérie du *Corpus Christi*, et un prince éclairé comme Federico di Montefeltro, nous portent à conclure qu'il jouissait d'une réputation plus étendue que la plupart des artistes que le duc d'Urbino attirait à sa cour.

Nous ne ferons toutefois que rendre un légitime hommage aux artistes italiens, en supposant que Josse dut une partie de la faveur dont il jouissait à sa connaissance de la peinture à l'huile, et non exclusivement à la supériorité de son talent. On comprend aisément que des hommes tels que Pietro della Francesca, Paulo Uccello, Fra Carnevale, Melozzo da Forli et Luca Signorelli continuassent à préférer l'ancienne

méthode de la détrempe, avec laquelle ils étaient plus familiarisés, et qui leur avait valu de brillants succès dans leur art. Quant à nous, nous sommes disposé à croire qu'ils étaient moins jaloux qu'on ne le suppose généralement de ceux qui suivaient le nouveau système.

L'omission de Josse de Gand et de Van der Goes dans les vers où Giovanni Santi fait l'éloge de Jean Van Eyck et de Roger Van der Weyden, s'explique par l'intention très-probable du poëte de ne citer que les artistes les plus éminents de chaque pays. L'accuser d'avoir omis Josse, par un sentiment de jalousie envers ce peintre, parce qu'il faisait secrètement usage de la peinture à l'huile, ce serait admettre que ce perfectionnement fût dès lors regardé comme tellement important, qu'il constituât pour l'école italienne une indispensable nécessité; or, l'histoire de l'art dément cette hypothèse. L'admiration sincère des peintres de l'Italie centrale pour la patience et le fini extrême des artistes flamands n'alla point d'abord jusqu'à leur inspirer le désir de s'approprier sur-le-champ les procédés nouveaux; la plupart d'entre eux se défiaient plutôt d'une manière si opposée, sous plus d'un rapport, aux traditions de leur éducation artistique, et cette répulsion était si profonde que longtemps l'école toscane répudia celle de Venise, qu'elle accusait de sacrifier l'objet principal de l'art, la composition et le dessin, à la partie secondaire, le coloris.

Il nous a été impossible, en effet, de découvrir à Urbino un seul exemple d'un artiste qui ait subi l'influence de la manière flamande ou des leçons de Josse de Gand. Le seul rapport que l'on puisse trouver entre les peintres flamands et ceux de l'Ombrie, c'est que les uns et les autres donnent à leurs draperies ces for-

mes anguleuses qu'on rencontre chez Giovanni Santi. Et encore, en ce qui concerne Santi, nous semble-t-il qu'on doit attribuer ce défaut à l'influence de Melozzo da Forli qui, malgré les leçons de Pietro della Francesca, adopta quelque chose de la manière de Mantegna. Déjà les peintres italiens de cette époque révèlent une certaine tendance à abandonner la simplicité des anciens maîtres : à force de vouloir varier les détails, ils tombent dans une sorte de sécheresse et de raideur. Mais leurs disciples eurent le bonheur d'échapper à cet écueil en se rendant maîtres de la forme et en idéalisant leurs types, tandis que les Flamands ne tentèrent jamais un pas dans cette voie.

Examinons maintenant un tableau de la collection de sir C. Eastlake, attribué à Josse de Gand, et un des meilleurs, assurément, qui soient sortis de l'école des Van Eyck. Il représente la *Sépulture d'un saint personnage* dont la mitre annonce qu'il s'agit d'un haut dignitaire de l'église. Le corps tout habillé et vêtu de pourpre, est descendu dans la fosse par deux moines dont le capuchon est rabattu : dix princes de l'Église et d'autres personnages tant ecclésiastiques que laïques les entourent. Un évêque agite l'encensoir au-dessus du corps, tandis que les assistants regardent dans un pieux silence. Cette scène solennelle s'accomplit dans une église gothique dédiée à saint Pierre, comme l'indique la statue de ce saint, placée dans une niche au-dessus de l'autel : une grande châsse en bronze, où est renfermé saint Hubert, orne cette partie de l'édifice, surmonté d'un crucifiement en grisaille. Les colonnettes de la balustrade qui entoure l'autel sont assez écartées, pour que les spectateurs puissent voir la cérémonie, et dans chaque interstice, on remarque de singulières têtes, examinant ce qui se passe, avec

des expressions de figures très-variées. Au haut des colonnes qui supportent les arcades du chœur, sont placées les statues des apôtres. Plusieurs qualités éminentes distinguent ce tableau et le mettent au rang des meilleures productions de l'école flamande des Van Eyck. La composition et l'ensemble de la perspective, le caractère des têtes, l'intelligence des formes, la variété et la vérité des détails, en font une œuvre d'art des plus remarquables où quelquefois le peintre rivalise de talent avec Jean Van Eyck lui-même. En outre, nulle part, dans les autres productions de cette école, on ne trouve plus de naturel dans le mouvement des figures et dans la manière de les grouper.

Nous avons plus d'une fois signalé les particularités qui distinguent les élèves d'Hubert Van Eyck de ceux de son frère Jean. Dans le tableau dont nous parlons les couleurs sont vives et fraîches; les teintes fondues avec harmonie n'offrent pas ces tons lourds et rougeâtres propres aux élèves d'Hubert. L'exécution se fait surtout remarquer par une grande facilité dans le maniement du pinceau, et par l'absence de ces contours secs, durement accusés, commun chez les artistes que nous venons de citer. On n'y retrouve point non plus certains défauts, dus, chez ces derniers, à l'imperfection des procédés matériels. Loin de là; le peintre s'est élevé dans cette partie de la technique à la hauteur de Jean Van Eyck lui-même.

On peut dire, en résumé, que l'artiste, après avoir imité la manière d'Hubert, adopta plus tard celle de Jean en s'initiant aux améliorations introduites par ce dernier. Cette hypothèse n'a rien d'invraisemblable; s'il en était autrement, ce serait le premier exemple que nous posséderions d'une œuvre produite par un élève d'Hubert familiarisé avec les progrès de Jean.

Nous savons que Van der Goes et Cristus demeurèrent fidèles aux traditions d'Hubert; on n'en peut dire autant de l'auteur du tableau qui nous occupe : on y remarque, en effet, avec plusieurs traits dans la manière de Jean, des caractères tout particuliers à Van der Weyden.

Celui-ci est à l'égard de Jean Van Eyck ce que les élèves du frère aîné étaient à l'égard d'Hubert, mais en sens inverse. Tandis que les élèves d'Hubert exagéraient son style, en affectant un coloris rougeâtre et lourd et en forçant le ton des ombres, Roger Van der Weyden, au contraire, donne dans l'excès opposé; il a moins de puissance que Jean et sa gamme est beaucoup plus faible. En eela le tableau attribué à Josse rappelle plutôt le faire de Van der Weyden que celui de Jean Van Eyck. Les teintes locales n'atteignent pas à la vigueur et à la force de ce dernier maître : les ombres sont plus pâles, plus vagues, plus transparentes et la gamme générale de l'œuvre est en même temps beaucoup plus légère. Nous appuyons sur ces détails, pour montrer que si l'artiste réussit à surmonter les difficultés pratiques de la peinture à l'huile, dans l'emploi de la composition chimique des substances colorantes, il ne parvint jamais à égaler Jean Van Eyck, ni dans l'application des principes du coloris, ni dans les qualités essentielles de l'art.

La manière dont les accessoires sont traités, la touche habile que révèle le fini des cheveux et des barbes, tout inférieures qu'elles soient à celles de Jean Van Eyck, se rapprochent bien plus du faire de Van der Weyden que de celui des élèves d'Hubert. La transparence et la clarté répandues dans ce tableau donneraient à penser que les premières couches ont été faites en détrempe et les dernières à l'huile, méthode

que l'on croit avoir été employée assez souvent par Roger Van der Weyden.

Néanmoins, malgré ces points de ressemblance entre le faire de notre artiste et celui de Roger Van der Weyden, particulièrement en ce qui concerne les procédés et le coloris, quelques grands traits tout à fait propres au premier, rappelleraient davantage Van der Goes et Josse de Gand. Celui-ci se distingue surtout par une bonne composition, par une distribution bien entendue des groupes, par la variété, par de justes proportions dans les formes, par la vigueur du trait et par la nature des poses, toutes qualités que nous trouvons dans le tableau de sir Charles Eastlake [1]. Ce sont les mêmes observations sans doute qui ont suggéré à M. Waagen et à M. Passavant un jugement tout à fait semblable au nôtre : seulement, nous hésitons à nous ranger à l'avis du premier, qui trouve quelque ressemblance de style et d'exécution entre notre tableau et la *Sainte Cène* de Saint-Pierre, à Louvain.

Nous ferons remarquer, en terminant ce chapitre, que si nous n'avons pu donner beaucoup de renseignements nouveaux sur la vie et les travaux de Josse, nous avons du moins tâché, autant qu'il était en notre pouvoir, de dissiper l'obscurité qui régnait sur quelques points de sa biographie. Espérons que de nouvelles découvertes répandront un jour plus complet sur l'histoire d'un artiste que ses hautes qualités recommandent à l'attention universelle.

Les tableaux exécutés par Josse de Gand pour l'église de Saint-Jacques en cette ville, c'est-à-dire le *Crucifiement de saint Pierre* et la *Décapitation de saint*

---

[1] Panneau : $3 \frac{1}{2}$ pieds en carré.

Paul, existaient encore dans un parfait état de conservation, en 1763, lorsque Mensaert écrivit son *Peintre amateur*. Ils ont disparu depuis.

Selon notre opinion, Josse n'est pas l'auteur de l'*Invention de la Croix*, tableau qui se trouvait dans la collection de feu M. d'Huyvetter, de Gand; le panneau qui lui est attribué dans le musée d'Anvers ne lui appartient pas davantage.



CHAPITRE VIII.

VAN DER WEYDEN.

Lambert Lombard, écrivant à Vasari en 1565 [1], se plaignait que les imitateurs des Van Eyck et de Van der Weyden ne cherchassent point à ennoblir et à perfectionner les anciennes traditions de ces maîtres [2]. Il aurait pu ajouter que Van der Weyden lui-même, dans ses efforts pour égaler les Van Eyck, leur resta toujours bien inférieur. Fortement imbu des formules de son école, il cherchait l'effet dans l'application de règles étroites et conventionnelles plutôt que dans la noblesse des sentiments et de l'expression. Ce système lui valut des succès : il acquit ainsi une grande réputation jus-

[1] G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI;* Florence, 1839, in-8°; t. III, pp. 176-177.
[2] Van Mander, *op. cit.*, p. 207.

tement méritée. Ses compositions gracieuses et pleines d'harmonie formèrent le style élégant et délicat de Memling; et si nous ne pouvons lui décerner la palme en le comparant aux Van Eyck, nous devons lui accorder la gloire d'avoir créé une manière qui exerça une plus grande influence que nulle autre dans toute l'étendue des Pays-Bas.

Roger de Bruges et Van der Weyden ont longtemps été considérés comme deux personnages distincts; mais de récentes recherches ont amené la preuve du contraire. Roger Van der Weyden naquit à Bruxelles, de parents flamands, au commencement du xve siècle, et devint l'élève de Jean Van Eyck, avec lequel il peignit maints panneaux et plusieurs toiles, à Bruges [1]. Son zèle et sa constance au travail étaient extrêmes et ses premières œuvres sont nombreuses, comme nous l'apprennent Marc Van Vaernewyck et Van Mander, qui disent que de leur temps les églises et les maisons particulières de la capitale étaient remplies de ses tableaux.

Ayant quitté l'école de Van Eyck, il alla chercher de l'occupation dans sa ville natale, où l'autorité municipale lui confia d'importantes commandes. On y exécutait à cette époque de grands travaux publics, et Jean Van Ruysbroeck y édifiait un hôtel de ville qui promettait d'être digne d'une cité que les ducs de Brabant et de Bourgogne comblaient de leurs faveurs. Van Ruysbroeck, membre de la municipalité et élevé au rang d'échevin pour son activité en aidant à renverser une faction, contribua lui-

[1] Van Mander, *op. cit.*, p. 203; — Facius, *op. cit.*, p. 48; — Vasari, *op. cit.*, t. 1er, p. 163; t. IV, p. 76; — Guicciardini, *op. cit.*, p. 124; — Van Vaernewyck, *op. cit.*, p. 123.

même, sans doute, à faire nommer Roger peintre de la ville [1]. Il recevait un salaire en nature d'un tiers ou *derdendeel* de drap de la même qualité que le *vierendeel* ou quart, qui était donné aux architectes. Le privilége de sa place consistait à porter son manteau sur l'épaule droite, tandis que les ouvriers et les varlets le portaient sur l'épaule gauche. Cette distinction qui ne s'étendait pas jusqu'aux architectes, prouve que les lois somptuaires de la municipalité étaient singulièrement en faveur des peintres auxquels elles accordaient une haute position [2].

Van der Weyden peignit pour l'hôtel de ville quatre des plus grands tableaux qui lui sont attribués par ses biographes. Ils avaient pour objet de rappeler aux juges, dans la salle où se rendait la justice, tout le prix que ceux-ci doivent attacher à l'intégrité et à la vérité. Sur le mur, au-dessous de ces tableaux, on lisait en latin l'inscription suivante, qui leur servait de légende :

« Herkenbald, le magnifique, le puissant et l'illus- « tre, ne faisait exception de personne, lorsqu'il « rendait la justice; la cause du riche et celle du « pauvre, celle d'un parent comme celle d'un étranger « étaient examinées avec une égale équité. Un jour « qu'il était étendu sur son lit, il entendit quelque « tumulte dans la salle voisine, puis les cris perçants « d'une femme. Il s'informa de la cause de ce bruit, « que l'on chercha d'abord à lui cacher. A la fin, un « serviteur plus effrayé que les autres, confessa la « vérité : Seigneur, dit-il, le fils de votre sœur que l'on

---

[1] *Portrateur der stad.* (WAUTERS, *Roger Van der Weyden,* dans le *Messager des sciences,* etc. ; Gand, 1846 ; p. 131.)

[2] WAUTERS, *Recherches sur l'hôtel de ville de Bruxelles.* (*Messager des sciences,* etc. ; Gand, 1841 ; pp. 205-248.)

„ honore et redoute le plus après vous, veut obtenir
„ les faveurs d'une jeune fille, malgré elle. Le juge,
„ s'étant assuré de la vérité du fait, fit comparaître
„ son neveu, et malgré toute sa tendresse pour lui,
„ ordonna qu'il fût pendu. Le sénéchal auquel l'ordre
„ fut donné de faire exécuter la sentence, feignit
„ d'obéir, mais il mit le coupable en liberté, et l'en-
„ gagea à se bien cacher. Puis se rendant auprès
„ d'Herkenbald, il lui déclara qu'il était obéi. Cinq
„ jours après cependant, le neveu croyant que son
„ oncle avait oublié l'offense, se présenta devant lui.
„ Le juge l'ayant aperçu l'invita doucement à s'ap-
„ procher, et soudain le saisissant par les cheveux, il
„ prit un glaive et lui trancha la tête. Son amour de
„ la justice l'avait porté à cet acte cruel. Peu de temps
„ après, Herkenbald sentant ses forces décliner, fit
„ appeler l'évêque et lui confessa tous ses péchés avec
„ une profonde contrition, en passant toutefois sous
„ silence le meurtre de son neveu. Alors l'évêque
„ lui dit : Pourquoi caches-tu l'homicide que tu as
„ commis sur ton neveu? Le vieux juge répliqua : Je
„ ne considère pas cette action comme un péché, ni
„ comme un crime que le Ciel ait à me pardonner.
„ Mais l'évêque insista : Confesse ton crime, dit-il, et
„ Dieu prendra pitié de toi, sinon, je ne puis pas
„ t'administrer le saint sacrement.

„ Je prends Dieu à témoin, répondit le noble vieil-
„ lard, que ce fut non la haine, mais mon zèle pour
„ la justice qui me fit tuer mon neveu, et puisque
„ vous me refusez le viatique pour cette cause,
„ j'espère le recevoir des saints Anges. L'évêque
„ ayant entendu ces paroles, se retira sans donner la
„ communion au mourant. Mais il fut bientôt rappelé,
„ et le juge lui dit : Voyez si le corps du Christ est

" encore dans le ciboire. Le prélat s'étant assuré que " l'hostie sacrée n'y était plus, le moribond ajouta : " Eh bien ! ce que vous m'apportiez à ma dernière " heure, et ce que vous avez refusé de m'administrer, " ne m'a pas été refusé par le Ciel, et il lui montra " l'hostie sainte dans sa bouche. A cette vue, l'évêque " louant Dieu de ce miracle insigne, ne douta plus " qu'il eût eu lieu, en récompense de la stricte justice " de Herkenbald [1]. "

Herkenbald fut un des ammans de Bruxelles au XIe siècle, et cette légende occupait le centre d'un triptyque, sur les volets duquel étaient représentés d'autres sujets relatifs à l'importance d'observer les lois de la vérité et de la justice. On y voyait Trajan, à la tête de son armée, s'arrêtant pour écouter la plainte d'une veuve qui avait perdu son fils, et qui demandait que le meurtrier fût puni ; puis l'exécution du coupable.

De l'autre côté, le pape Grégoire implorant du ciel le pardon d'un empereur païen également ami de la justice ; et le même pontife en prière devant la tombe de Trajan, et contemplant ce qui restait de ses cendres, c'est-à-dire, sa langue, qui n'avait jamais menti.

La réputation de ces tableaux était telle que l'on accourait de toutes parts pour les admirer. Albert Dürer, entre autres, s'arrêta exprès à Bruxelles, pour les voir et il en fit le plus grand éloge; le célèbre Lampsonius ne pouvait se lasser de les admirer et de les louer.

De même que Jean Van Ruysbroeck, qui travailla pour l'église de Sainte-Gudule et pour Philippe le Bon, et qui servit, à la fois, la commune, le clergé et le duc,

---

[1] SWEERTIUS, *Monumenta sepulcralia Brabantiæ;* Anvers, 1613, in-8° ; pp. 309-311.

Van der Weyden peignit aussi pour les églises et pour la cour. Il termina, en 1430, un tableau d'autel célèbre, que Colonna, mieux connu sous le nom du pape Martin V, acquit en cette même année [1].

Un long intervalle s'écoula ensuite, et cette époque de la vie du peintre nous est complétement inconnue. Un de ses tableaux fut donné, en 1446, aux Carmélites de Bruxelles. Le donateur et sa famille y étaient représentés à genoux, devant la Vierge et l'enfant Jésus [2]; mais le plus généreux patron du peintre bruxellois fut le chancelier Rollin, qui fonda l'hospice de Beaune, en mémoire de la peste qui ravagea cette ville. Le pape Eugène IV octroya sa requête de bâtir cet hospice sous l'invocation de saint Antoine, et la première pierre en fut posée en 1443 [3]. Van der Weyden exécuta, pour orner cet édifice, le plus grand tableau d'autel que nous connaissions, excepté peut-être, celui de l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon. Rollin et sa femme, Guyonne de Salins, y figurent comme donateurs. Philippe le Bon s'y trouvait aussi représenté; nous sommes disposés à en conclure que, Jean Van Eyck étant mort, Van der Weyden lui succéda, dans sa place et dans ses honneurs; toutefois, nous ne trouvons pas qu'il soit qualifié du titre de *varlet*, dans les documents de l'époque. La galerie de Marguerite d'Autriche renfermait un portrait de Charles le Téméraire, peint par lui [4], ce qui prouve qu'il travailla pour les ducs de Bourgogne.

En 1449, Van der Weyden partit pour l'Italie, et

---

[1] Martin V fut élu pape en 1418 et mourut en 1431.

[2] SANDERUS, *Chorographia sacra Brabantiæ;* la Haye, 1727; t. II, p. 293.

[3] GANDELOT, *Histoire de Beaune;* Dijon, 1772, in-4°; p. 111.

[4] LE GLAY, *op. cit.*

l'histoire nous apprend que c'est un des premiers peintres flamands qui aient visité ce pays. Nous ignorons quelle route il suivit, mais Ferrare est la première ville où nous le retrouvons, et Lionel d'Este fut un de ceux qui lui achetèrent des tableaux. Ciriaco d'Ancone, qui vit à Ferrare *son Adam et Ève chassés du Paradis*, écrit que Roger Van der Weyden arriva en cette cité en 1449, la troisième année du Pontificat de Nicolas III, et qu'il enseigna l'art de peindre à l'huile à Angelo Parrasio de Sienne et à Galasso Galassi, deux artistes qui avaient été frappés du fini et de l'éclat que ce nouveau procédé imprimait aux œuvres du Flamand [1]. Nous pensons que ces Italiens ne réussirent pas dans ce genre ou qu'ils négligèrent de le cultiver, car Angelo et Galasso ne nous ont laissé que des fresques ; d'où l'on conclut, en Italie, que Van der Weyden ne leur communiqua jamais sa méthode [2].

Il est probable que de Ferrare Van der Weyden gagna Florence, mais nous n'en avons pas de preuve directe. Il serait cependant bien étrange qu'en se rendant à Rome, il ne se fût pas arrêté à Florence, qui était sur sa route, pour contempler les chefs-d'œuvre de l'art italien. Sans doute, les perfectionnements des Van Eyck dans l'art de la peinture à l'huile ne devaient pas exciter la même attention qu'ailleurs, dans cette ville toute remplie des œuvres les plus remarquables depuis l'époque de Giotto jusqu'à celle de Fra Angelico. Néanmoins, quelque peu d'intérêt que les peintres de Florence aient pu attacher aux améliorations matérielles de l'art, il est impossible que Van der Weyden

[1] Facius, *De viris illustribus*, p. 167 ;— Scalamonti, *Vita di Ciriaco Anconitano*, apud Colucci, *Antichità Picene*, t. XV, p. 143.

[2] Vasari, *Vita di Nicolo di Piero d'Arezzo*, t. III, p. 4, et *Vita di Galasso Galassi*, t. IV, p. 214.

ne se fît, en quelque sorte, un devoir de visiter au moins la chapelle de Brancacci, où avaient travaillé Masolino di Panicale et Masaccio, lieu célèbre, honoré depuis par les études de Raphaël, de Michel-Ange et de Leonardo, dont le puissant génie se fortifia dans la contemplation assidue des chefs-d'œuvre terminés par Filippino Lippi.

La preuve que Van der Weyden doit avoir visité Florence, se trouve dans son tableau de la galerie de Francfort. Il représente la *Vierge et les saints patrons de Florence*, ainsi que les *Medicis*. On dit même que les figures de saint Cosme et de saint Damien sont les portraits de Pierre et de Jean de Medicis : les armes de leur famille y figurent dans un écusson. D'après cela, il n'est pas improbable que Roger travailla pour la famille ducale de Florence, qu'il séjourna quelque temps en cette ville, et qu'il y fit la connaissance de Lippi et de Ghiberti.

En l'année du jubilé, 1450, Roger vint à Rome, où il visita les églises et les monuments dont cette ville abonde. Son peintre favori était Gentile da Fabriano, duquel on rapporte qu'il dit, lors d'une visite à la chapelle de Saint-Jean de Latran, que c'était le plus grand artiste de l'Italie. Nous ne pouvons expliquer cette admiration exclusive de Van der Weyden pour Gentile, qu'en supposant que la manière de ce maître toucha une corde sensible de l'organisation artistique du peintre flamand, et que sa sympathie pour Gentile fut excitée surtout par cette touche harmonieuse et douce qui faisait dire à Michel-Ange que la peinture de ce dernier ressemblait à son nom *(Gentile)* [1]. Après

---

[1] « Nel dipingere aveva avuto la mano simile al nome. » VASARI, *Vita di Gentile da Fabriano*, t. IV, p. 154.

son séjour à Rome, Van der Weyden retourna en Flandre, et ses tableaux trouvèrent des acheteurs à Naples et à Gènes, quoiqu'il ne paraisse pas qu'il soit allé dans ces villes [1].

Ses protecteurs, en Belgique, furent Pierre Bladelin et Jean Robert, abbé de Saint-Aubert, à Cambrai. Le premier était trésorier de l'Ordre de la Toison d'or. Son travail et sa persévérance l'avaient élevé à cette dignité. Quoiqu'il ne fût qu'un simple bourgeois de Bruges, sa famille était ancienne et respectée dans les environs de Furnes; il avait épousé Marguerite Van de Vageviere, riche héritière de Bruges [2], et d'une famille noble dont les membres avaient rempli de hautes fonctions à la cour [3]. Bladelin, après avoir d'abord occupé un poste inférieur dans la maison du duc Philippe, devint par son mérite, gouverneur des finances du prince et gardien de l'épargne. Son intégrité et ses principes d'économie lui suscitèrent beaucoup d'ennemis, surtout parmi les collecteurs des taxes, qu'il contrôlait rigoureusement. Il jouissait de 6,000 écus d'or de revenu, et Philippe lui donnait un traitement de la même valeur [4]. Il exerça sur Charles le Téméraire la même influence qu'il avait eue sur Philippe, et il se créa une grande fortune, sans qu'on pût jamais l'accuser de rapacité. Pierre Bladelin plaça son argent en acquisitions de terres appartenant au monastère près d'Ardenbourg, et sur ce terrain il fit bâtir un château, une église et une petite ville. Il dédia

---

[1] Facius, *op. cit.*, pp. 48-49.

[2] « Sub eo (Ludovico Malano) commemoratur virum nobilem Nicolaum Bladelinum ob Gravelingam contra Anglos fortiter sed infauste defensam. » (Marchantius, *op. cit.*, p. 260.)

[3] *Messager des sciences historiques*, etc., 1836, pp. 333-348.

[4] *Chronique de Chastelain*, chap. CLXIV, p. 47. (Buchon, *Collection de documents*, t. XLVII.)

l'église à saint Pierre et à saint Paul, et l'orna d'un triptyque peint par Van der Weyden. Il alla lui-même habiter le château, et il donna la ville aux Dinantais dont les demeures avaient été rasées par le duc de Bourgogne, et qui fournirent de suite à Middelbourg un grand commerce par leur manufacture d'articles en cuivre.

La ville, l'église et le château commencés en 1444 et achevés en 1450, subsistent encore.

Van der Weyden ayant terminé le tableau de Bladelin, et peint *bien au vif* ce personnage, reçut de l'abbé de Cambrai une nouvelle commande, dont les termes nous ont été conservés. En voici la teneur :

« Le XVI de juing, l'an LV, je Jehan, abbé, mar-
« chanday à maistre *Rogier de le Pasture* (traduction de
« Rogier Van der Weyden), maistre ouvrier de paincture
« de Bruxelles, de faire I tableau de V piez en quar-
« rure, à II huysseoires, de telle devise que l'ouvrage
« le monstre. Se furent les devises faittes à pluisieurs
« fois, et ossi il fist ledit tabliau de VI pieds et demi
« de hault et de V piez de large pour le bien de l'œu-
« vre ; lequel tabliau fut parfait à le Trinité, l'an LIX,
« se cousta en principal IIII^xx ridders d'or de XLIII s.
« IIII de la pièce, monnoye de Cambray, dont il fu tous
« payez du nostre à pluisieurs fois. Se fu donné à se
« femme et à ses ouvriers, quant on l'amena, II escus
« d'or de IIII l. XX d. tournois. Se fu admenez chéens
« par le kar Gillot de Gongnelieu du Ronqer, le pre-
« miere sepmaine de juing, l'an LIX, etc. »

On voit par ces détails que le tableau exécuté à

---

[1] DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. Ier, p. LVIII.

Van der Weyden y est nommé *Roger de la Pasture*, ce qui est la traduction française de son nom flamand. Le compte porte : « 1459. Pour « un tableau de pointure fait à Bruxelles, assis en l'église de chéans. »

Bruxelles, fut amené à Cambrai par la femme du peintre et ses ouvriers.

Jean, abbé de Cambrai, était un joyeux compagnon et un homme du monde, comme l'atteste son amusant récit des visites de Jean de Bourgogne, son évêque, et de Philippe le Bon. Ils faisaient ensemble des parties fines où tous deux buvaient jusqu'à l'ivresse, et Philippe se vantait de faire rouler l'abbé sous la table.

A cette époque, Van der Weyden, sa femme et sa famille habitaient une maison au *Cantersteen*, à Bruxelles [1], le nom de la femme était Goffaert. Ils menaient une vie pieuse et exemplaire; Lampsonius nous a appris que Roger consacrait une bonne part de ses gains à des aumônes, et légua, en mourant, d'assez fortes sommes aux pauvres de sa ville natale [2]. On sait que sa position et sa réputation comme peintre étaient telles que tout le monde avait pour lui la plus haute estime et qu'il passait pour le premier artiste de son époque. En 1461, il fut choisi pour arbitre, entre Pierre Coustain, peintre du duc, et les trésoriers, afin de fixer le montant dû pour avoir peint deux images ou statues en pierre, de saint Philippe et de sainte Isabelle, dans le palais de Bruxelles [3].

---

[1] Wauters, *op. cit.* (*Messager des sciences historiques*, etc., 1845, p. 133, etc).

[2] Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris imagines;* Anvers, 1572, in-fol.; p. 100.

[3] « A Pierre Coustain, peintre et varlet de chambre de Monditseigneur, la somme de IIIIxx livres, de XL gros, monnoie de Flandres, la livre, qui deue lui estoit, assavoir qui lui a été tauxé et ordonné par maître Rogier, aussi peintre, en présence de messire Michault de Changy, chevalier, maître d'hôtel de Monditseigneur et de feu le gruyer de Brabant, pour avoir peint et ouvré deux ymages de pierre, l'un de la représentation de saint Philippe et l'autre de sainte Élisabeth, lesquels Monditseigneur a faict mettre et asseoir en son hôtel,

On n'est pas encore certain si Van der Weyden alla à Louvain momentanément ou s'il y séjourna quelque temps, mais il peignit pour cette ville un tableau célèbre, la *Descente de Croix*, destiné à l'église de *Notre-Dame hors des murs*. Plus tard, Marie de Hongrie s'éprit tellement de cette toile, qu'elle parvint à l'obtenir à condition de la remplacer par une copie de la main de Coxie et elle fit transporter l'original en Espagne. De fâcheux contretemps signalèrent la traversée, car le vaisseau ayant été assailli par une tempête, on jeta le précieux fardeau à la mer avec plusieurs autres objets de valeur, afin d'alléger le bâtiment. Ces derniers furent perdus, mais, par un hasard des plus singuliers, la caisse renfermant le tableau fut poussée sur la côte par les vagues et sauvée en parfait état de conservation. C'est Van Mander qui nous apprend ce fait.

Van der Weyden mourut à Bruxelles, le 16 juin 1464, et fut enterré dans la nef de l'église de Sainte-Gudule, ainsi que le dit Sweertius [1]. Sa femme, qui lui survécut de plusieurs années, fut inhumée dans le même tombeau, et, sur la pierre bleue qui les recouvrait, on lisait l'épitaphe suivante :

Exanimis saxo recubas, ROGERE, sub isto,
    Qui rerum formas pingere doctus eras;
Morte tua, Bruxella dolet, quod in arte peritum
    Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam mœret, tanto viduata magistro,
    Cui par pingendi nullus in arte fuit [2].

Dans le registre des inhumations de l'église de Sainte-Gudule, on trouve la mention suivante, moitié

audit lieu de Bruxelles, auprès de la chambre devant la porte où l'on va au parc. » (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 479.)

[1] SWEERTIUS, *op. cit.*, p 284.

[2] *Ibid.*

latine, moitié flamande, du lieu de sépulture de Roger et de sa femme :

« Magister Rogerus Van der Weyden, excellens « pictor, cum uxore, liggen voor sinte Catelynen « autaer, onder eenen blauwen steen [1]. »

Sa femme fonda des messes annuelles pour le repos de son âme. En 1477, elle donna à son parent, Henri Goffaert, chanoine de Caudenberg, pour faire dire des messes pour son âme et celle de son mari, une partie de la pension que lui payait la municipalité de Bruxelles (20 peters d'or) comme veuve du « portraiteur » de cette ville [2].

Après la mort de Roger, les magistrats de la commune décidèrent qu'il n'y aurait plus de peintre officiel de la ville [3].

On ne trouve aucune mention de ses enfants, mais nous possédons quelques indications relatives à ses parents. Un Goswyn Van der Weyden fut maître dans la gilde de Saint-Luc, à Anvers, en 1503, et il est inscrit au *liggere* ou registre de la corporation, comme ayant des élèves. Ce furent, en 1504, Peerken Bovelandt et Simon Portugaloys; en 1507, Aerdt Van der Vekene; en 1512, Neleken Van Berghem et Frans Dreyselere; en 1513, Inghel Inghelssone. Il devint, en 1514, doyen de la gilde, et il eut pour élève, en 1517, Hennen Simons. En 1530, il fut de nouveau nommé doyen, et, à partir de cette époque, son nom disparaît du registre.

Ce fut sans doute lui qui exécuta les onze tableaux du Musée de Bruxelles, que l'on attribue à Roger, et

---

[1] A. Wauters, *op. cit.*, p. 145.
[2] *Ibid.*, p. 144.
[3] *Ibid.*, p. 131.

dont l'un, un triptyque représentant la *Circoncision*, porte encore l'inscription : « te Bruesele [1] ».

Ce tableau, d'après le témoignage d'un certain chanoine Heylen, cité par les rédacteurs du catalogue d'Anvers, offrait une longue inscription contenant qu'il avait été peint par l'ordre de l'abbé Streyter, pour l'église de Tongerloo, en 1535, époque à laquelle l'artiste était âgé de soixante-dix ans. Le registre ou *liggere* d'Anvers contient encore le nom d'un Roger Van der Weyden, qui fut élu franc maître de la gilde en 1528 [2].

---

[1] Cette inscription se trouve sur le bord d'une tapisserie.
[2] *Catalogue d'Anvers*, p. 381.

CHAPITRE IX.

ŒUVRES DE VAN DER WEYDEN.

La célébrité de ce peintre est due, moins à ses tableaux qu'à l'influence qu'exercèrent ses conceptions religieuses dans les écoles étrangères et aux talents qu'il contribua à développer.

Son nom grandi, d'une part, par ses rapports avec Van Eyck, et de l'autre par l'éducation artistique qu'il donna à Memling, n'était prononcé qu'avec le respect dû à un grand maître, quoique ses œuvres ne fussent pas toujours à la hauteur de la célèbre école flamande. L'Allemagne cependant doit s'avouer redevable à cet artiste d'une partie des éléments qui formèrent l'école d'Albert Dürer. Car bien que celui-ci apprît son art de Wohlgemuth, il modela néanmoins son style sur celui de Martin Schön, élève de Van der Weyden,

coloriste aussi harmonieux que son maître mais dessinateur plus vigoureux [1].

Si c'était là le seul titre de Van der Weyden à la réputation dont il jouit, il suffirait déjà à sa gloire; mais il en réunit plusieurs autres. Il imprima le cachet de son style, non-seulement à l'école de Bruges, par Memling, mais encore à celle de Louvain, par Dierick Stuerbout. Cologne et ses peintres dégénérés du xve siècle, en prirent aussi quelque chose, et le mélange de ces trois genres produisit cette école bâtarde, d'où sortit à la fin un artiste tel que Quentin Metsys.

Durant les longues années pendant lesquelles Van der Weyden s'adonna à son art avec une infatigable activité, il ne changea jamais sa manière, et ne dépassa point le degré de mérite où il était parvenu dès le commencement. Lorsqu'il eut visité l'Italie et contemplé les chefs-d'œuvre de l'art toscan, il revint dans sa patrie toujours le même, ne rapportant de ses excursions qu'un coloris un peu plus chaud. Aussi ses tableaux possèdent-ils une uniformité de style qui les rend facilement reconnaissables. Roger était un artiste doué de beaucoup de qualités, contrebalancées par plusieurs défauts. Une composition harmonieuse, un dessin correct, une entente parfaite de l'anatomie s'associaient chez lui au talent de la reproduction, au naturel, à la variété et à la fidélité de l'expression : il était aussi exempt de recherche qu'aucun peintre des Pays-Bas. Mais ses conceptions manquent souvent de noblesse; il ne réussit pas à atteindre l'idéal qu'il

---

[1] Gaye, *Carteggio inedito*, etc., t. III, p. 1767. — Vasari appelle Martin Schön, *Martino d'Olanda*. L'abbé Zani, dans son *Enciclopedia Metodica*, donne le nom de Martin de trente manières différentes, tel que l'écrivent les divers auteurs qui en parlent.

cherche à réaliser dans ses types de la Vierge et du Sauveur. Il exagère la longueur, non-seulement dans le corps humain, mais aussi dans ses différentes parties, le visage, le torse, les membres, les mains et les pieds. Ses connaissances anatomiques lui suffisaient pour rendre correctement la forme, mais il se trompait dans les proportions. L'agencement de ses draperies manque de noblesse et d'élégance. Souvent il lui arrive de gâter l'effet de ses tableaux par des contours trop durs, et par des plis anguleux qui défigurent une composition d'ailleurs irréprochable. Quelquefois aussi par une affectation exagérée il fausse l'expression de la joie ou de la douleur. Dans l'application de la perspective linéaire à la forme humaine, il reste bien au-dessous de son maître.

Les productions de Van der Weyden sont remarquablement exemptes de contrastes forcés d'ombre et de lumière. La gamme en est claire et lumineuse et toutes les teintes en sont habilement nuancées et adoucies. Le ton rosé des chairs et la pâleur des ombres, rappelant plutôt l'habitude de la détrempe que celle de la peinture à l'huile, ne décèlent pas d'abord le faire d'un artiste qui travailla sous la direction de Jean Van Eyck. Cependant l'histoire est là pour attester les rapports qui existèrent entre ces deux peintres et son témoignage confirme l'opinion que Van der Weyden, bien que initié aux procédés inventés par son maître, n'atteignit jamais à la puissance de celui-ci. Cette infériorité ressort non moins évidemment de la comparaison du coloris des deux artistes que de leur inégalité dans d'autres branches importantes de l'art, telle par exemple, que la perspective aérienne.

Van der Weyden familiarisé avec l'emploi des

diverses gammes, ne réussit pas néanmoins à bien rendre les effets de l'atmosphère et de l'espace, et quoique ses fonds soient en général des paysages très-achevés, il leur manque toujours cet aspect naturel et vrai qui charme tant dans les tableaux de Van Eyck.

Un dernier trait de dissemblance est la sobriété d'ornements qui, chez Van der Weyden, contraste d'une manière frappante avec le goût de ses contemporains et de ses prédécesseurs.

Les premiers tableaux qui révèlent la manière de Roger, sont la *Pietà* du pape Martin V, et les *Scènes tirées de la vie de saint Jean-Baptiste*, compositions en trois panneaux, conservées à Berlin. Les sujets du premier sont empruntés à l'histoire du Sauveur. Le panneau de gauche représente la Vierge veillant sur l'enfant Jésus, couché dans son giron, et saint Joseph endormi, tandis qu'au-dessus plane un ange peint en bleu. Le panneau central nous montre Marie, se désolant après le crucifiement du Sauveur, dont le corps repose sur ses genoux. Saint Jean et saint Joseph sont debout auprès d'elle. Un ange de couleur violette vole au-dessus de leurs têtes. A droite, le Christ apparaît à sa mère ; ce groupe est aussi orné d'un ange bleu flottant dans l'air. Les deux dernières scènes occupent le premier plan d'un vaste paysage. La première se passe dans un appartement tendu de brocart d'or.

On ne rencontre encore dans ces peintures qu'un petit nombre des qualités qui distinguèrent plus tard Van der Weyden. Les contours sont raides et anguleux. Le cadavre sacré étendu sur les genoux de la Vierge, est maigre et décharné : les transes de l'agonie, les effets de la douleur, de la faim et du froid sont reproduits avec une saisissante énergie. Mais était-ce bien ainsi qu'il fallait représenter le Christ mort? La simple

imitation de la nature physique est-elle suffisante dans un pareil sujet?

L'enfant sur les genoux de sa mère nous offre un autre exemple de ce manque de tact. Contrairement à Van Eyck, qui cherchait à déifier le Sauveur en lui donnant un type sans rapport avec ses formes, Van der Weyden se contenta de copier un enfant chétif et disgracieux, avec une grosse tête, de larges mains et de grands pieds, rattachés à un corps beaucoup trop grêle. On sent que le peintre s'est efforcé de répandre de la grâce et de l'harmonie dans ses compositions : mais cette intention ne suffit pas pour les rendre agréables à la vue [1].

Les sujets tirés de la vie de saint Jean-Baptiste, sont sa naissance et sa présentation à Zacharie, le baptême du Sauveur où l'on voit le Père Éternel contemplant la scène du haut des cieux, et la décapitation, tous quatre encadrés, ainsi que les sujets de la *Pietà*, dans des arcades gothiques, ornées d'une profusion de sculptures sacrées. Ces tableaux ressemblent tellement, pour l'exécution et le sentiment, à ceux de la *Pietà*, que les mêmes observations peuvent leur être appliquées. Un examen attentif doit faire évanouir tous les doutes qui pourraient se présenter à l'esprit sur la question de savoir si ces productions appartiennent réellement à Van der Weyden. Ce sont bien les mêmes

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 534, A. Peint sur bois : chaque panneau mesure 2 pieds 3 ½ pouces sur 1 pied 4 ½ pouces. Martin V donna ce triptyque à Jean II d'Espagne qui l'envoya au couvent de Miraflores. Charles V l'adapta à un autel portatif qui le suivait dans ses voyages. Marguerite d'Autriche en possédait une copie dont Memling avait peint les panneaux latéraux. Albert Dürer vit le tableau d'autel de Charles V, dans l'hôtel de ville (*Rathhaus*) de Bruges; restitué depuis à Miraflores, il y demeura jusqu'à ce que le général d'Armagnac l'en enlevât. Ce tableau a beaucoup souffert des restaurations.

sujets que Ponz, dans ses relations de voyage [1], dit avoir été peints par *Juan Flamenco*, pour les chartreux de Miraflores. A la vérité, Ponz affirme que Juan peignit cinq scènes de la vie de saint Jean-Baptiste. Mais ici il n'y en a que trois, évidemment exécutées durant la jeunesse de Roger, et non pas en 1495 ou 1499, période indiquée par Ponz, comme étant celle des travaux de Juan Flamenco. Il est aussi fort étrange que ces trois panneaux aient été achetés des chartreux de Miraflores [2]. La galerie de Francfort possède des copies de ces mêmes sujets, dues à un élève médiocre et qui furent trouvées dans les environs de Milan [3].

Le chef-d'œuvre de Van der Weyden est indubitablement le *Jugement dernier*, de Beaune, remarquable par la beauté de certains détails, quoique la composition soit peut-être moins bonne que celle de ses autres tableaux. Comme celui de Saint-Bavon, il est partagé en plusieurs compartiments dont tous les sujets ont du rapport entre eux, et forment un ensemble complet. Le panneau central, plus haut que les autres, représente le Sauveur au milieu d'une gloire qui s'appuie sur la terre. Au-dessus, les archanges pèsent dans des balances les âmes des trépassés. De chaque côté il y a six autres panneaux dont la partie supérieure et la partie inférieure sont séparées par des nuages. En bas on voit, d'une part, les divers tourments des damnés, et, d'autre part, les élus montant vers le ciel. Les panneaux extrêmes de chaque côté représentent, l'un le ciel, peuplé d'anges, et l'autre, l'enfer et d'effroyables figures de réprouvés.

---

[1] ANTONIO PONZ, *Viage de España*, t. XII, p. 50.

[2] *Catalogue de Berlin*, n° 534, B. Ce triptyque fut fait pour rester ouvert, car les volets sont de même dimension que le panneau central.

[3] *Verzeichniss d. Kunst-Gegenst d. Städel'schen Instituts*, n° 120.

Au-dessus des nuages dont nous venons de parler, deux groupes s'avancent vers le Sauveur : d'un côté saint Pierre et divers saints personnages guidés par la Vierge, de l'autre, des rois et des reines précédés par saint Jean.

Le panneau central est peut-être la partie la plus faible de cette composition. La gloire et l'avant-plan sont trop confondus, et ne présentent pas à l'œil une division suffisante; mais les groupes de saints, habilement distribués à l'intérieur de la gloire, rachètent ce défaut par l'agrément des lignes, par l'harmonie de la perspective et par le mouvement. Le peintre a fait preuve de goût et d'imagination dans l'expression variée des physionomies : les traits de saint Pierre sont fiers et énergiques; la sainte Vierge respire la tendresse et l'amour maternel. Saint Jean et les personnages qui l'aecompagnent, présentent les plus beaux types de l'école, et des poses beaucoup plus hardies qu'on ne les rencontre généralement chez les peintres flamands. Un choix harmonieux de couleurs et une touche vigoureuse prêtent un effet heureux aux vêtements et aux draperies. Les plis ne sont pas non plus aussi anguleux que dans les autres tableaux du même maître. La figure du Christ, quoique laissant à désirer sous plusieurs rapports, rappelle vivement à l'esprit la représentation du même sujet, par Jean Van Eyck. En un mot, ce vaste tableau d'autel, qu'aucun connaisseur n'hésitera à attribuer à Van der Weyden, est une des plus belles œuvres de l'école flamande.

A l'extérieur des volets on voit d'abord un saint Sébastien en grisaille, long et grêle; sauf l'exagération du mouvement, défaut accoutumé de Van der Weyden, l'exécution en est très-soignée. Il est inutile d'ajouter que les mains et les pieds sont également

maigres et effilés. La figure voisine qui représente saint Antoine, avec sa sonnette et son pourceau, peut être classée, sans exagération, parmi les plus nobles types de l'art flamand. Martin Schön l'étudia et en fit une copie où il chercha à imiter la touche vigoureuse et le mouvement de l'original. C'est en effet, dans des chefs-d'œuvre de ce genre, qu'il faut étudier cette école où déjà se révèle avec bien plus d'évidence que dans les œuvres de Martin Schön le germe des qualités qui distinguèrent Memling. Nulle part cependant l'on ne rencontre une imitation plus vraie de la nature, que dans les portraits de Rollin et de sa femme ; l'art atteint ici la perfection : c'est une étude admirable de vérité, exempte de recherche, de flatterie et d'idéalisme. Ces portraits et d'autres que nous avons déjà signalés, sont les plus beaux morceaux de l'œuvre de Van der Weyden.

Nous ne pouvons passer ici sous silence un des défauts de Roger, la tendance à la monotonie des types. Ce défaut néanmoins n'est pas particulier à notre artiste seulement.

Le tableau dont nous venons de parler a beaucoup souffert de la maladresse des restaurateurs ; les figures nues ont été retouchées après coup par des personnes ignorantes et scrupuleuses. Quoiqu'on ait enlevé depuis la plupart de ces replâtrages, il reste encore sur les panneaux beaucoup de couleurs fausses et désagréables à l'œil.

En comparant le portrait de Rollin à Beaune, avec celui du Louvre, nous y retrouvons l'énergique financier du tableau de Jean Van Eyck, plus âgé et d'une attitude moins noble. Ce rapprochement aide aussi à faire saisir la différence qui existe entre le coloris des deux peintres. Comme nous l'avons déjà dit, le retable

de Beaune est certainement le chef-d'œuvre de Roger Van der Weyden.

Au nombre de ses productions remarquables on peut encore citer un triptyque, avec des personnages en buste, qui fait partie de la collection du marquis de Westminster, à Grosvenor-House. Ce tableau, dans son ancien cadre en chêne sculpté et couvert de ses vieilles inscriptions, paraît avoir été une peinture votive destinée à décorer un monument funéraire [1].

L'extérieur des panneaux au lieu de représenter une scène tirée de l'Écriture, comme l'*Annonciation* exécutée par Van der Goes, pour un monument du même genre, ne contient qu'une croix en bois, avec l'inscription suivante : « *O mors quam amara est memoria tua* « *hom̄. injusto et pacē habenti in substātiis suis, viro quieto* « *et cujus viæ directæ sunt in om̄ibus et adhuc valenti acci-* « *pere cibū*. ECCL. XLI. »

Au-dessus de la croix, auprès d'un écusson contenant des armoiries, on lit la devise : « *Bracque et Brabant.* » Au-dessous, on voit une grande tête de mort avec l'épitaphe de la personne en mémoire de laquelle cette œuvre avait été exécutée. Cette épitaphe nous rappelle celle d'Hubert Van Eyck. Elle est ainsi conçue :

Mirez vous ci, orgueilleux et avers
Mon corps fu beaux, ore est viande a....

Les autres mots, probablement *à vers* ou *aux vers*, sont effacés par le temps.

La teneur de ces inscriptions est en rapport avec les sujets représentés. Au centre du triptyque, le Sauveur, environné d'un nimbe qui passe du rouge au jaune,

---

[1] Il est fait mention d'un *ex voto* de cette espèce dans la vie de Van der Goes. (*Voy*. p. 139.)

tient en main un globe en métal et une croix, emblème de sa puissance universelle; la Vierge, les mains jointes, dans l'attitude de la prière, fixe ses regards sur lui, ainsi que l'Évangéliste qui est placé à droite, tenant en main un calice. Sur le volet du côté de l'Évangéliste, est représentée Marie-Madeleine, et sur celui du côté de la Vierge, saint Jean-Baptiste. Le Sauveur, couvert d'une draperie brun foncé, lève la main droite dont deux doigts sont étendus, pour donner la bénédiction. Ses cheveux longs, divisés par le milieu, retombent sur ses épaules, en encadrant avec une barbe courte à double pointe, un visage d'un ton bistré ; la figure est large, les muscles en sont durement accusés, les joues un peu flasques, et les yeux tellement fixes qu'ils donnent une expression farouche à toute la physionomie. La lèvre inférieure est forte, et les coins de la bouche, inclinés vers le menton, ne prêtent à l'ensemble des traits aucune dignité. Les ombres de ce type peu agréable de l'Homme-Dieu sont noires et ternes. La Vierge, au contraire, offre une expression pleine de sentiment et de douceur. Une draperie blanche encadre son pâle visage, modelé en pleine pâte avec beaucoup d'habileté. Saint Jean l'Évangéliste contraste avec la Vierge par la transparence et la vigueur du coloris. Sa figure est douce, et reflète un sentiment de calme résignation. Saint Jean-Baptiste n'est pas aussi bien réussi. Il est austère, mais sans noblesse. Les dents se laissent voir à travers les lèvres mi-closes, et ce détail trivial gâte la tête.

La Madeleine en pleurs est la plus élégante et la plus gracieuse figure de toute la composition. La tête est couverte d'un turban blanc, d'où pend un voile léger qui passe sous le menton et laisse le col à découvert. Un vêtement gris, fortement lacé sur le devant,

dessine les formes gracieuses du buste, dont une légère draperie bleue cache à peine quelques parties. La Madeleinc tient à la main une coupe d'essences. On remarque beaucoup d'harmonie et un modelé parfait dans les chairs qui sont touchées avec délicatesse et élégance. La main qui tient la coupe, est gracieuse et bien proportionnée; elle eontraste en cela avec celles de toutes les autres figures, qui sont maigres, mal attachées et mal dessinées.

Il est assez singulier de rencontrer dans le même tableau, des parties, telles que les pieds et les mains, où l'artiste fait preuve d'une bien faible science anatomique, tandis que d'autres parties, telles que le col et le sein de la Madeleine, ainsi que le eol de l'Évangéliste, attestent une étude approfondie de cette branche de l'art. En général, les draperies offrent plus d'ampleur et moins de raideur que Van dcr Weyden n'cn met ordinairement : elles sont peintes avec la largeur et la profusion de eouleur qui marquent les dernières produetions de ce maître. Nous n'oublierons pas de faire remarqucr aussi que Van der Weyden a particulièrement réussi dans l'exécution d'un paysage très-varié qui forme le fond du tableau. Il y a là une très-bonnc perspective aérienne, rendue plus belle encore par l'effet des sinuosités du Jourdain qui serpente derrière saint Jean-Baptiste, et par l'aspect de la ville de Jérusalem. L'aube du jour éclaire la scène, et le crépuscule jette sa blanche lueur sur les sommets neigeux des monts lointains. L'ensemble rappelle un peu le fond du tableau de Van Eyck, au Louvre. Le style et le mode d'exécution de ce tableau d'autel, le rapprochent de celui de Beaune. Dans tous les deux la figure du Sauveur a le même caractère, ainsi que celle de saint Jean-Baptiste. On peut reconnaître dans la

Madeleine, l'original de plus d'une sainte de Memling, l'un des traits saillants de ce retable étant surtout que les types féminins l'emportent incontestablement sur les figures d'hommes. Rien n'est plus remarquable ici que l'exécution et la bonne conservation de la figure de la Madeleine. Dans les figures et les mains d'hommes, certaines ombres des chairs ont souffert des retouches ; à cette exception près, le tableau est dans un excellent état.

Dans le catalogue de la galerie Grosvenor, ce tableau est attribué à Memling, mais les traits caractéristiques que nous venons d'esquisser démontrent suffisamment qu'il faut le restituer à Van der Weyden. Le premier associe plus de grâce et de sentiment dans ses productions, à une sobriété de couleur que l'on n'observe point ici. Dans l'exécution du paysage même, où Roger nous paraît s'être surpassé, nous ne retrouvons pas la manière particulière de Memling : il n'eut jamais cette touche large et pleine. On peut encore citer comme des échantillons du style de Van der Weyden, les types de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste, qui dans tous les détails importants diffèrent notablement des types de Memling [1].

La collection de dessins du Musée britannique contient un fac-simile, au trait, de la Madeleine, sous le nom de Jean de Bruges. Ce dessin, qui n'a que la

---

[1] *Collection de Grosvenor*. Bois. Panneau du milieu, 21 pouces sur 15 ; volets, 10 $\frac{1}{2}$ pouces sur 15. Sur le ciel, au-dessus du Sauveur, ces mots : *Ego sum panis vivus qui de cœlo descendi*. JOH. VI, 51. Au-dessus de la Vierge : *Magnificat anima mea Dominum et exultavit* *sps̄* (spiritus) *meus in Deo salut*. LUC. I, 46, 47. Au-dessus de l'Évangéliste : *Et verbū caro factū est et habitavit in nobis*. JOH. I, 14. Au-dessus de la Madeleine : *Maria ergo accepit libram unguēti nardi pistici preciosi et ūxit pedes Jsū*. JOH. XII, 3. Au-dessus de saint Jean-Baptiste : *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*. JOH. I, 29.

moitié de la hauteur de la figure peinte, est eomplet, à l'exeeption de la main qui tient la coupe d'essence [1].

On peut observer dans lc *triptyque des Médicis*, à Francfort, le eoloris plus chaud et cette touche plus moelleuse qui caractérisèrent Roger, après son voyage en Italie. La Vierge est debout sous un dais, au centre de la composition, et presse avec tendresse l'enfant Jésus dans ses bras. A sa droite, saint Pierre et saint Jean la contemplent, et à sa gauche, on voit saint Cosme et saint Damien. Pour la grâce et le sentiment, ce tableau rivalise avec les meilleurs du maîtrc, tandis que pour l'exécution, il produit le plus grand effet; que la cause en soit ou non la petitesse des dimensions [2], bien plus favorable d'ailleurs au développement du talent de l'artiste que les larges proportions du retable de Beaune. La tête de saint Pierre est noble et sévère, et les draperies qui le couvrent, ainsi que eelles de Jean, ont cette ampleur imposante qui n'est pas toujours un des caraetères de Roger.

Les autres figures révèlent son talent à peindre des portraits. Un coloris brillant et achevé, présentant du corps et de la hardiesse, font de cette œuvre, une des plus agréables que nous connaissions de la même main.

On voit eneore les belles qualités qu'il possédait, dans le retable de Bladelin. Il y a quelques années, la Belgique fut privée de ee tableau, qu'on attribuait alors à Memling, et qui fut vendu par le curé de l'église de Middelbourg. L'*Adoration* y est représentée d'une manière qui n'est pas ordinaire ehez les peintres

---

[1] Dimension : 7 pouces sur 5 $\frac{1}{4}$.

[2] *Verzeichniss d. Kunst-Gegenst d. Städel'schen Instituts*, n° 66. Panneau : 20 pouces sur 14.

flamands. L'enfant Jésus couché à terre, éclaire tout le groupe environnant. Marie est agenouillée devant lui avec Bladelin et saint Joseph. Dans le lointain, on voit l'adoration des bergers.

Nous remarquons ici de nouveau la coutume qu'imitèrent, en l'exagérant, les anciens peintres de Flandre, de compléter leurs tableaux par des épisodes représentés dans le lointain.

Sur l'un des volets, sainte Marie et l'enfant Jésus apparaissent à un empereur, ce qui signifie l'accomplissement de la prophétie de la sibylle. Malheureusement, l'empereur est habillé comme le duc de Bourgogne. Le second volet représente l'adoration des Mages, et l'enfant Jésus est environné de nuages [1].

Ce tableau d'autel, l'un des meilleurs ouvrages de Van der Weyden, presque égal en mérite à l'*Adoration des Mages* [2], et à la *Vierge et saint Luc*, dans la galerie de Munich, deux tableaux qu'on a longtemps attribués à Jean Van Eyck, mais qui présentent des traces indubitables de la main de Van der Weyden.

La composition de l'*Adoration* est parfaite, mais gâtée par le coloris, qui, quoique clair, est vitreux. Lorsque ce triptyque est fermé, il représente l'Annonciation, et lorsqu'il est ouvert, l'Adoration, l'Annonciation et la Présentation au temple, série de sujets qui furent souvent copiés par les disciples de ce maître, entre autres par Memling, dans son tableau de l'hôpital à Bruges, par l'auteur d'un panneau du Musée de

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 535. Panneau central : haut. 2 pieds 11 ½ pouces sur 2 pieds 11 pouces; volets, 2 pieds 11 pouces sur 1 pied 3 ¾ pouces.

[2] *Catalogue de la Pinacothèque*, cab. III, n°s 35, 36, 37. Panneau central : haut. 4 pieds, larg. 4 pieds 10 pouces; volets, haut. 4 pieds 4 pouces, larg. 2 pieds 3 pouces, bois.

Madrid et par plusieurs autres, trop nombreux pour les énumérer ici.

Saint Luc et la sainte Vierge posant devant lui pour laisser prendre sa ressemblance [1], est un sujet rarement traité par les peintres flamands. La Madone sur son trône porte particulièrement le type des Vierges de Van der Weyden. On n'a qu'à observer la maigreur de l'Enfant, ses membres grêles, ses mains et ses pieds larges, la draperie anguleuse et lourde, la dureté des contours, pour être convaincu que ce n'est pas la manière de Van Eyck. Ce tableau réunit en effet tous les défauts de Van der Weyden et ses heureuses qualités, le moëlleux et l'harmonie des couleurs, qui font le charme de sa peinture. Le paysage du fond, avec ses nombreuses figures, est le pendant de celui qu'on voit dans le tableau votif de Rollin, au Louvre. C'est ce qui a pu donner lieu à sa fausse désignation. Une vieille copie de ce morceau existe au Musée de la *Santa Trinidad*. Il appartenait jadis à l'Infant Sébastien.

Les copies et les imitations multipliées de son dernier tableau qu'il peignit pour *Notre-Dame-hors-des-Murs*, à Louvain, prouvent pleinement l'influence considérable qu'exerça Van der Weyden sur ses élèves et ses contemporains, comme nous l'avons déjà fait remarquer. L'original de ce chef-d'œuvre se trouve à Madrid ; mais il est placé si haut que l'on peut à peine le voir [2]. Il représente *le Christ descendu de la croix*. Un des bourreaux détache le corps qui est soutenu par Joseph d'Arimathie. Marie Madeleine regarde cette scène, et se tord les mains avec un violent désespoir.

Ici encore Van der Weyden tombe dans son défaut

---

[1] *Catalogue de la Pinacothèque*, cab. III, n° 42.

[2] *Catalogue du musée de Madrid*, n° 1046. Haut. 7 pieds 2 pouces, larg. 9 pieds 5 pouces. Panneau : fond doré.

accoutumé, celui d'exagérer la douleur ou la joie par des mouvements peu naturels. Auprès de Marie-Madeleine, se tient debout saint Pierre aux pieds duquel la Vierge gît évanouie, entourée d'une des trois Maries et d'autres saints personnages. Ce tableau célèbre, surtout remarquable sous le rapport de la composition, justifie les nombreuses imitations qui en furent faites, non-seulement par les successeurs immédiats du maître, mais encore par les artistes des époques suivantes. Cependant les figures, qui sont de grandeur naturelle, présentent, à un degré plus sensible, les défauts de Van der Weyden, la dureté des contours, la maigreur des formes, le manque de sentiment et de noblesse, défauts que font encore plus ressortir les connaissances anatomiques de l'artiste.

La tête du Sauveur est belle, mais le groupe de la Vierge évanouie et des femmes qui l'entourent forme le principal attrait de ce tableau. La fraîcheur des carnations et l'harmonie du coloris contrastent admirablement avec les teintes livides du divin cadavre.

Michel Coxie exécuta une copie de cette peinture pour Marguerite d'Autriche; on ignore ce qu'elle est devenue, mais il existe encore un grand nombre d'autres imitations. L'une d'elles, qui se trouve à l'Escurial [1], a été attribuée à Albert Dürer; elle est d'un des élèves de Roger. Le ton du coloris est grisâtre, et les contours sont encore plus durs que dans l'original. Il en existe une autre copie dans le Musée de la *Santa Trinidad* de Madrid, mais elle appartient à un artiste étranger à l'école flamande. C'est une peinture lourde, trop sombre et trop rouge, où le sentiment du coloris et de

---

[1] D. Jos. Quevedo, *Historia y descripcion del Escorial;* Madrid, 1849; p. 288.

la grâce fait totalement défaut. L'on en voit une quatrième au Musée de Berlin [1]. C'est une bien ancienne copie, mais elle a beaucoup souffert du nettoyage et des restaurations. La galerie de Liverpool [2] possède un triptyque dont la partie centrale présente plusieurs traits de ressemblance avec la descente de croix de Berlin ; c'est la même composition, la même ordonnance des groupes, et la même pose des personnages. On trouve dans l'église collégiale de Louvain une sixième copie de petite dimension, sur les volets de laquelle sont représentés le donateur et sa famille. C'est peut-être la plus mauvaise de toutes, et elle indique une peinture de l'époque de la décadence de l'art en Belgique. On peut en donner pour preuve l'aspect inerte des figures, leurs grands yeux ronds, le coloris gris et sombre, et le défaut de clair-obscur.

Nous sommes loin d'avoir énuméré toutes les imitations de ce sujet. Pendant un demi-siècle, il fut copié et recopié, par toutes les écoles de l'Allemagne et de la Hollande, et le goût devenant, comme il arrive souvent, l'esclave de la mode, non-seulement cette composition fut reproduite, mais modifiée à l'infini. Un exemple curieux d'une imitation exagérée, est le panneau du Musée de Cologne, daté de 1480, représentant une *Descente de croix*, et attribué par les uns à Israël Meckenen, et par d'autres à Albert Van Ouwater [3]. La vérité est que ce tableau n'est d'aucun de ces

---

[1] *Catalogue de Berlin,* n° 534. Elle y est attribuée à « Roger Van der Weyden le jeune, 1529. » Elle porte la date 1488. Panneau : haut. 4 pieds 8 $\frac{3}{4}$ pouces, larg. 8 pieds 5 $\frac{1}{2}$ pouces.

[2] *Catalogue de la galerie de Liverpool,* n° 42, 1851. Panneau : 4 pieds sur 2 pieds. Les volets représentent saint Julien et saint Jean-Baptiste Il y est attribué à Roger Van der Weyden le jeune.

[3] A cause d'une signature en partie effacée où l'on distingue encore les lettres O W A.

deux artistes, mais qu'il appartient à une école secondaire du Rhin; on voit que l'auteur était initié aux procédés de ces maîtres, quant au coloris, mais il se trahit par une singulière exagération de l'attitude et des gestes des figures peintes par Van der Weyden.

Nous devons placer parmi le petit nombre de tableaux de ce dernier, une pièce remarquable du Musée du Belvédère, à Vienne, quoiqu'elle y soit attribuée à Martin Schön. Cette peinture révèle clairement la main exercée d'un artiste instruit en anatomie, et elle présente une affectation remarquable dans l'expression des têtes. Ce sont les mêmes formes amaigries, la même manière de colorier légèrement les paysages, pâles dans les parties claires, et d'un brun transparent dans les parties ombrées, les mêmes avant-plans, entrecoupés de crevasses dans le sol, couverts de végétation à la surface, les mêmes grands yeux aux paupières minces, traits caractéristiques qui tous peuvent s'observer dans les tableaux de Berlin.

Dans celui-ci est représenté *le Sauveur en croix* : au pied de la croix est la Vierge soutenue par saint Jean. A leurs côtés sont agenouillés le donateur et sa femme. Sur les volets on voit sainte Véronique et la Madeleine [1].

Les tableaux qu'on peut attribuer avec certitude à Van der Weyden, sont donc fort peu nombreux. Le nombre de ceux dont on l'a erronément supposé l'auteur est beaucoup plus considérable.

Le tableau des *Sept sacrements*, à Anvers, ne rappelle pas dans ses groupes faiblement agencés la savante

---

[1] *Catalogue du Belvédère*, 1re salle, n° 81. Panneau du milieu : 3 pieds 2 pouces sur 2 pieds 2 pouces; volets, 1 pied 1 pouce, mesure d'Autriche.

composition de Van der Weyden. La seule figure qui porte l'empreinte de ce maître c'est la Madeleine près de la croix [1].

Il n'y a nulle raison pour croire que les deux panneaux enregistrés sous son nom dans la collection du Belvédère, soient réellement de sa main. Le premier représente la *Vierge et l'Enfant,* sainte Anne à genoux, deux petits chiens sur l'avant-plan, et une haie de rosiers derrière laquelle on aperçoit un paysage et une ville. Au bout du tableau est l'Éternel au milieu des nuages [2]. Ce n'est qu'une faible imitation du maître. Le second panneau nous montre l'*Adoration des Mages*, autre production médiocre d'une date postérieure [3].

Mais la plus grande preuve de l'ignorance du style et de la manière du maître a été donnée par ceux qui lui ont attribué un tableau de Berlin, signé : *sumus Rugerii manus* [4]. En voici l'histoire en peu de mots. Zanetti, dans son ouvrage, *della pittura Venekziana* [5], désigne cette peinture comme étant suspendue, à l'époque où il écrivait (1771), dans un passage ou corridor conduisant de San-Gregorio, à Venise, vers un couvent voisin. Il la prit d'abord pour une des œuvres « *de ce célèbre élève de Jean Van Eyck, Ruggieri.* » Mais des doutes sur ce point s'élevèrent dans son esprit lorsqu'il découvrit que le panneau était en sapin de Venise, et non en chêne, bois qu'employaient ordi-

---

[1] *Catalogue du musée d'Anvers,* n° 23. Panneau : haut. 2 mètres, larg. 0m,97. Il a été peint pour un dignitaire du chapitre de Tournai, de la famille de Boonem.

[2] *Catalogue du Belvédère,* 2e salle, n° 21.

[3] *Ibid.,* 2e salle, n° 38.

[4] *Catalogue de Berlin,* n° 1163. Panneau central : haut. 4 pieds 8 ¼ pouces, larg. 1 pied 5 ½ pouces ; volets, haut. 4 pieds 8 ¼ pouces, larg. 1 pied 4 ½ pouces.

[5] Zanetti, *Della Pittura Veneziana ;* Venise, 1771, in-8° ; liv. I, p. 31.

nairement les peintres flamands. Plus tard, Lanzi vit ce même tableau dans le palais Nani, de Venise, et répéta l'opinion de Zanetti [1].

Quelques personnes sont disposées à attacher peu d'importance à cette objection; elles disent que probablement l'élève de Van Eyck alla à Venise durant son voyage en Italie, et qu'il peignit naturellement sur le bois qu'il trouva employé en cette ville.

Ceux qui partagent cette opinion, l'appuient surtout sur ce que l'anonyme de Morelli décrit un portrait de Van der Weyden, peint à l'huile par Roger lui-même, et daté de 1462, dans la maison de Marco Zuanne Ram à Venise. Cela prouve-t-il que Roger ait été à Venise [2]? L'anonyme ne dit pas, comme le prétend M. Michiels, que le portrait fût signé, à la manière italienne : *Rugerio da Bruxelles*, mais il dit expressément qu'il était peint de la main de *Rugerio da Burselles* : nous savons aussi que la famille de Ram était une famille de riches marchands [3], établie à Venise, et qui probablement avaient apporté ce tableau de Flandre. Mais toutes ces hypothèses fussent-elles aussi fondées que nous croyons qu'elles le sont peu, tomberaient devant la simple inspection du style et du faire de cette peinture. Le sujet est *Saint Jérôme sur un trône;* à droite on voit Marie-Madeleine, et à gauche, sainte Catherine. C'est le style italien du XVIe siècle, à ne pas s'y

---

[1] LANZI, *Storia pittorica della Italia;* Bassano, 1795, in-8°; —*Scuola Veneta Epoca prima,* t. II, p. 23.

[2] Il y a une singulière coïncidence de date entre le portrait dont parle l'anonyme, et celui de la collection de feu M. Rogers, qui passe pour un portrait de Memling. Ce dernier faisait partie de la collection Aders. « *In casa di M. Zuanne Ram a S. Stefano* (à Venise), 1531. El ritratto de Rugerio da Burselles, pittor antico celebre in un quadretto de tavola a oglio, fin al petto, fù de mano del istesso Rugerio, fatto al specchio, nel 1462. » *Anonimo* di Morelli, p. 78.

[3] *Ibid.*, p. 140.

méprendre, et le panneau est du bois dont se servaient toujours les peintres vénitiens. A en juger d'après l'attitude et le mouvement des figures, ainsi que d'après le caractère des têtes, qui non-seulement diffèrent de la manière de Van der Weyden, mais encore de celle de l'école flamande toute entière, il y a peu de doute que ce tableau fut exécuté par un artiste de l'école de Padoue.

Les figures sont sveltes et les types, aquilins, expression que les Flamands ne donnèrent jamais aux leurs ; quoique les contours, les draperies et la forme des yeux larges et ronds, prêtent une certaine dureté à quelques détails, l'ensemble n'en atteste pas moins une exécution certainement soignée.

La couche de couleur est mince, comme dans l'école de Mantegna. Lorsque ce peintre suivait les leçons de Sqarcione, il se mit le premier entre ses condisciples, à étudier les Grecs, et il appliqua la perspective à la forme humaine avec tant de succès qu'il passe pour avoir fondé cette branche de la science, et pour l'avoir réduite à des règles presque certaines.

Ce classicisme produisit en lui un manque de sentiment, et une série de défauts particuliers à l'école de Padoue, que l'on retrouve exactement dans le tableau dont nous nous occupons.

Ainsi, en supposant même que Van der Weyden ait visité Venise, et que son arrivée et son départ soient restés un mystère pour les historiens ; en supposant de plus que ce fut lui, et non Antonello, qui porta en Italie le secret de la peinture à l'huile, il n'en serait pas moins avéré que ce tableau n'est pas son œuvre, mais celle de quelque *Rugero* inconnu. M. Waagen l'a classé avec raison parmi les œuvres de l'école lombarde ou vénitienne.

La galerie de Munich ne possède qu'un seul tableau auquel soit attaché le nom de Van der Weyden [1]. C'est un Christ couronné d'épines. Mais il rappelle plutôt l'une ou l'autre des faibles productions de quelque élève de Quentin Matsys. Le caractère de cette école est encore plus visible dans l'*Annonciation*, de la galerie d'Anvers [2], petit panneau exécuté avec beaucoup de soin et de fini, et assez semblable, quant à l'exécution, à un tableau du Louvre attribué à Lucas de Leyden, et supposé jadis peint par Memling [3].

Il n'est pas bien certain que le portrait de la même collection [4] qui passe pour celui de Philippe le Bon, le soit réellement, quoique nous sachions que Louis le grava pour la collection des ducs et des princes de la maison de Bourgogne, par Jonas Suiderhof. M. Van Ertborn l'acquit à Besançon, en 1827, et il avait appartenu à Colbert, le ministre de Louis XIV. Le style en est sec et dur, et il ressemble assez, pour le caractère, au tableau voisin, représentant un moine, et qui est attribué à Memling.

Il se trouve, à l'académie de Bruges, deux tableaux qu'on dit être de Van der Weyden, mais qui n'appartiennent pas à ce maître; l'un est une *Adoration des Mages* [5], et l'autre une scène de nuit, l'*Adoration des Bergers* [6]. Tous deux sont de plus d'un demi-siècle postérieurs à Van der Weyden.

---

[1] *Catalogue de la Pinacothèque*, cab. IV, n° 65. Panneau : haut. 1 pied 9 pouces, larg. 1 pied 2 pouces 6 lignes.

[2] *Catalogue d'Anvers*, n° 33. Panneau : haut. 0^m,20, larg. 0^m,12.

[3] *Catalogue du Louvre*, n° 595. Il est classé aujourd'hui dans l'école de Memling.

[4] *Catalogue d'Anvers*, n° 34. Haut. 0^m,20, larg. 0^m,12.

[5] *Catalogue du musée de Bruges*, n° 36. Panneau : haut. 0^m,90, larg. 0^m,60.

[6] *Ibid.*, n° 65. Panneau : haut. 0^m,90, larg. 0^m,60.

M. Ignace Van Houthem, de Bruges, passe pour avoir en sa possession trois tableaux de Roger, qui se trouvaient autrefois au château de Flémalle, et qui représentent la *Trinité*, *Sainte Véronique* et la *Vierge et l'Enfant* [1].

Dans la collection de Kensington [2], on voit un tableau d'un artiste qui a imité la composition de ce maître, mais sans prendre sa manière. Il représente *la Descente de Croix*. Joseph d'Arimathie soutient le corps du Christ, tandis que la Vierge le presse dans ses bras, avec une profonde expression de douleur.

Le catalogue que nous venons de dresser des compositions vraies ou supposées de Van der Weyden, montre que plusieurs de ses tableaux célèbres n'existent plus. Ceux de l'hôtel de ville de Bruxelles périrent lors du bombardement de 1695. En Italie, toutes ses œuvres sont perdues : *La femme au bain*, de Gênes, l'*Adam et Ève*, de Ferrare, les tableaux du roi Alphonse, à Naples. Quant au portrait de la galerie de Zuanne Ram, à Venise, il est possible, comme nous l'avons fait observer, que ce soit celui qui est attribué à Memling, dans la galerie de M. Rogers. S'il en est ainsi, il n'appartient pas réellement au maître.

Une *Vierge et l'Enfant Jésus au temple*, grandeur naturelle, qui se trouvait à Venise et appartenant à Gabriel Vendramin [3], a également péri, ainsi que les panneaux de Cambrai. Les peintures de la galerie de Marguerite d'Autriche — un petit tableau de la *Trinité*, le portrait

---

[1] WAUTERS, *op. cit.*, *Messager des sciences historiques*, 1845, p. 149. Le même sujet se rencontre dans la galerie de Francfort, mais n'est pas porté au catalogue. C'est la manière de Van der Weyden, mais le travail d'un de ses élèves.

[2] *Collection Wallerstein*, n° 56. Panneau : haut. 2 pieds $6\frac{1}{2}$ pouces, larg. 1 pied 8 pouces.

[3] *Anonimo* di Morelli, *op. cit.*, p. 81.

de Charles le Téméraire et un *Crucifiement, avec Saint Grégoire,* ne se retrouvent plus [1].

Le tableau d'autel des Carmélites, à Bruxelles, a disparu, ainsi que de nombreuses toiles qui ornaient le couvent de Groenendael, dans la forêt de Soigne [2], et le tableau faisant partie de la collection de l'archiduc Ernest, en 1593 [3].

On ne connaît aucun ouvrage des autres peintres qui portèrent le nom de Van der Weyden. Si les tableaux de la galerie de Bruxelles dont nous avons parlé, sont réellement de Goswyn Van der Weyden, ils sont bien inférieurs en exécution et en manière à ceux de Roger, et l'on peut dire que son exemple n'a guère influé sur le talent de son homonyme. Quoique ces tableaux manquent tout à fait de sentiment, et que la composition n'en soit pas bonne, ils méritent cependant de prendre place au-dessus des médiocres productions exécutées durant la décadence de l'art en Belgique. Çà et là, dans les galeries publiques, on prête le nom de Roger Van der Weyden le jeune, à certaines œuvres qui n'ont d'autre mérite que de rappeler désavantageusement la manière de l'illustre *portraiteur* de Bruxelles : mais elles trahissent une conception si pauvre et un pinceau si faible qu'on ne peut les lui attribuer sans injure. Il vaudrait mieux ne pas donner de nom à ces sortes de peintures, et les reléguer parmi les tableaux de maîtres inconnus. C'est d'après ce

---

[1] « Ung autre double tableau, en l'ung est Nostre-Seigneur pendant « en croix et Nostre-Dame embrassant le pied de la croix, et en l'au- « tre l'histoire de la Messe Monseigneur saint Grégoire. » L'inventaire de 1516 ajoute : *Fait de la main de Rogier.* (De Laborde, *Inventaire de Marguerite d'Autriche,* p. 29.)

[2] Sanderus, *Flandria illustrata,* t. II, p. 39.

[3] « Marie embrassant son fils, de Rogier de Bruxelles. » (De Laborde, *les Ducs de Bourgogne,* t. Ier, Introd., p. cxiii.)

système que l'on trouvera cités, dans le corps de notre ouvrage, plusieurs panneaux, faibles imitations des tableaux du célèbre Roger Van der Weyden, que nous avons classés sans avoir égard à l'existence problématique d'un Roger Van der Weyden le jeune, dont il n'existe aucune trace distincte dans l'histoire.

CHAPITRE X.

ANTONELLO DE MESSINE.

Antonello de Messine naquit à Messine vers 1414, selon toute apparence[1]. Il sortait d'une famille qui avait produit plusieurs peintres, lesquels sous le nom des *Antonii*, décorèrent les églises de leur ville natale. Antonio d'Antonio, dont le *Martyre de saint Placide*, dans la cathédrale de Messine, est cité dans les *Memorie*, était le grand-père d'Antonello, et Jacobello d'Antonio était son oncle[2]. Ce dernier est connu comme l'auteur de plusieurs grands tableaux d'autel, tels que

---

[1] Domenico Veneziano, élève d'Antonello, mourut lorsque celui-ci était âgé de quarante-neuf ans. Sandrart, *Der Teutsche Academie*, 2e édit.; Nuremberg, 1675; p. 77. Domenico mourut en 1463.

[2] *Memorie de' Pittori Messinesi;* Messine, 1821, in-8°; p. 2. Antonello de Messine fut si souvent confondu avec Antonio Gagino, architecte et sculpteur de Palerme, qu'Auria composa *Il Gagino redivivo* pour défendre la réputation de *Gagino*. Auria dit : « Ma perchè alla chia « rezza della sua patria s'è frapposto una non so qual nebbia, o di « calunnia, o d'ignoranza, confondendolo con Antonello da Messina, « famoso pittore, come appresso mostrerò ; sara il primo scopo d

Thomas d'Aquin parmi les docteurs, peint pour l'église de Saint-Dominique à Messine [1], et la *Vierge Marie*, pour l'église du Saint-Esprit [2]. Salvadore d'Antonio, frère de Jacobello et père d'Antonello, était à la fois peintre et architecte, et il travailla quelquefois en collaboration avec son parent, mais plus souvent seul [3].

L'auteur des *Memorie* fait mention de trois ouvrages exécutés par Salvadore seul, et d'un tableau d'autel pour l'église de Saint-Michel, à Messine, peint par les deux artistes ensemble [4]. Ces trois compositions sont un tableau d'autel pour l'église de Sainte-Anne, un *saint François d'Assise* pour l'église de Saint-Nicolas, et la *Vierge avec saint Jérôme* pour l'*Annunziata*.

Salvadore ayant enseigné à son fils les premiers éléments de l'art, l'envoya, jeune encore, à Rome, pour y achever ses études [5]. Nous ne pouvons préciser l'époque de son séjour en cette ville, mais nous sommes portés à croire que ce fut environ l'année 1429. En ce temps, les peintres des écoles de Toscane et de Sienne avaient embelli des œuvres de leur génie plusieurs monuments de la cité sainte. Qu'Antonio ait étudié ces chefs-d'œuvre de l'art chrétien, ou bien qu'il ait préféré les modèles les plus parfaits de la Grèce et de Rome, c'est un point difficile à décider; car quoique

« questo discorso il disgombrar un si fatto ostacolo. » VINCENTIO AURIA, *Il Gagino Redivivo;* Palerme, 1653, in-8°; p. 2.

« Fu Messinese Antonello degli Antonii eccelentissimo Pittore de' « suoi tempi. » — Padre PLACIDO SAMPERI, *Iconologia de Maria Vergine*, lib. I, c. 5, p. 41.)

[1] *Memorie de' Pittori Messinesi*, pp. 4 et 5.

[2] VASARI, *op. cit. Antonello da Messina*, t. IV, p. 77, note.

[3] *Guida per la città di Messina;* Messine, 1826, in-12; pp. 6, 14, 18, 28, 86, 89.

[4] *Storia dell' Archiconfraternità di nostra Santa del Rosario*, p. 39; — *Memorie de' Pittori Messinesi*, p. 13.

[5] VASARI, *op. cit.*, t. IV, p. 78.

Vasari affirme qu'il demeura plusieurs années à Rome, nous ne trouvons dans ses tableaux nulle trace de l'étude des grands modèles classiques. Peut-être que déjà le génie d'Antonello s'était révélé, et l'avait engagé à négliger les modèles dans l'art du dessin, pour se livrer entièrement à l'étude de la couleur.

De Rome il se rendit en Sicile [1], et s'arrêta à Palerme [2], où Alphonse d'Aragon tenait sa cour. Toutefois le maître n'a rien laissé en cette ville de ses travaux, bien qu'il soit assez probable qu'il y peignit un tableau cité avec admiration par Maurolyco, et représentant un *vieillard et une vieille femme* qui s'excitent à rire. Ce chef-d'œuvre avait été exécuté avec tant de vérité et de talent, qu'on ne pouvait se retenir de rire soi-même en le regardant [3].

Il quitta Palerme pour Messine où nous pensons qu'il peignit à la détrempe un panneau [4] placé aujourd'hui dans le *Museo Peloritano*, représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus* au milieu d'un paysage. A cette époque il excellait surtout à peindre des animaux; mais dans l'intervalle, l'art avait changé de voie, et ce changement exerça une grande influence sur la carrière d'Antonello. Il vint à Naples vers 1438, et devint l'élève de Colantonio del Fiore, et le condisciple de Antonio Solario, généralement connu sous le nom de *Il Zingaro* [5].

---

[1] VASARI, *op. cit.*, t. IV, p. 78.
[2] *Memorie de' Pittori Messinesi*, p. 13.
[3] FRANCISCO MAUROLYCO, *Sicanicarum rerum compendium*, 2e édit.; Messine, 1716; p. 200.
[4] *Memorie de' Pittori Messinesi*, p. 7.
[5] *Ibid.*, p. 11; — Lettre de Summonzio a Marcantonio Michele, noble Vénitien, le 20 mars 1524, citée par PUCCINI, *Memorie storico-critiche di Antonello degli Antonj, pittore Messinese*; Florence, 1809, in-8°, p. 37.

L'école napolitaine, dont ces artistes étaient les chefs, n'avait point encore alors un caractère qui lui fût particulier; elle partageait les idées vagues et incertaines de l'époque.

Deux princes, Alphonse d'Aragon et René d'Anjou, s'étaient succédé sur le trône de Naples entre 1438 et 1442. Le premier avait été surnommé *le Bon*, et le second *le Magnanime*. Tous deux protégèrent la littérature et les arts, sans que ni l'un ni l'autre pût le faire avec succès. Il est vrai que l'antagonisme politique ne leur laissait pas le temps d'encourager efficacement les arts à Naples; mais tous deux, dans leurs royaumes respectifs, où la guerre civile n'avait pas pénétré, étaient renommés pour leur amour des lettres et de la peinture.

René et Alphonse se disputaient le trône de Naples que le premier revendiquait comme lui ayant été dévolu par le testament de Jeanne II, et l'autre parce que cette princesse l'avait adopté avant qu'elle mourût, acte qu'il prétendait ne pouvoir être annulé que par un consentement réciproque. René avait peut-être le droit de son côté, mais il n'avait pas les moyens de le faire respecter, car tandis qu'Alphonse, dans son palais de Palerme, entretenait des hommes de lettres et achetait des tableaux aux peintres ses contemporains, le pauvre ex-roi d'Anjou languissait relégué dans les murs de Bracon [1], où toutefois sa captivité n'était pas sans consolation pour un prince qui préférait les beaux-arts au trône, et qui, grâce à la bienveillance de Philippe de Bourgogne, pouvait s'adonner tout entier à son luth et à son pinceau. Dans sa prison, il peignit sur verre les portraits de Philippe et de son fils, que le duc

---

[1] Près de Salins, à une courte distance de Dijon.

fit placer dans la chapelle des Chartreux; il exécuta aussi son propre portrait pour une des fenêtres du palais ducal de Dijon. Il est probable qu'il apprit à peindre à l'huile sans avoir connu peut-être le nouveau procédé découvert par Van Eyck.

Colantonio del Fiore était le plus grand peintre de Naples lorsqu'Antonello y arriva. Toutefois il éprouva le désir de se rendre en Flandre pour se perfectionner : « A cette époque, dit Summonzio, son faire et son « coloris rappelaient ceux des Flamands dont il était « si épris qu'il forma le projet de visiter la Flandre ; « mais il fut retenu par le roi René qui lui promit de « lui enseigner les procédés de sa propre méthode [1]. »

Nous avons vu que le roi René avait appris à peindre durant sa captivité et « il était lui-même fort adonné « à l'étude de la manière flamande [2] » : mais les procédés pratiqués par René et communiqués par lui à Colantonio, n'étaient pas ceux employés exclusivement par Jean Van Eyck; c'étaient plutôt les procédés ordinaires dont faisait usage le commun des artistes de l'époque. Les Van Eyck, comme tous les grands maîtres, avaient une méthode qui leur était particulière, si supérieure à celle même de leurs élèves, qu'on pouvait toujours distinguer leurs ouvrages. Ces élèves connaissaient les matériaux, les huiles, les gommes et les résines généralement en usage, ainsi que leurs propriétés, mais ce qui leur manquait c'était le génie et la

---

[1] Lettre de Summonzio, *ut supra*. « La professione de Colantonio « era, siccome portava quel tempo, in lavoro di Fiandra, e lo colo- « rire di quel paese, al che era tanto dedito che aveva deliberato « d'andarvi, ma il re Raniero lo ritenne quà col mostrargli ipso la « pratica e la tempera di tal colore. » (PUCCINI, *Memorie ecc.*, p. 37 ; — VASARI, *op. cit.*, t. IV, p. 95.

[2] *Ibid.*

main du maître. Colantonio qui avait reçu des leçons de René, et Antonello que Vasari cite comme étant doué d'une vive imagination (*desto ingegno*), n'ignoraient sans doute aucune des propriétés des substances mises en œuvre par les peintres de leur temps : mais ils ne connaissaient assurément pas la méthode exacte des Van Eyck. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner les tableaux de Villeneuve-lez-Avignon, attribués au roi René, exécutés probablement d'après l'ancienne méthode à la détrempe, et couverts d'un vernis oléo-résineux. Antonello ayant vu un panneau de Jean Van Eyck, en tira immédiatement, sans aucun doute, la conclusion que les améliorations introduites dans la peinture flamande, étaient tout autre chose, entre les mains de ce maître, que ce qu'elles étaient sous le pinceau de Colantonio et de René. Il sentit qu'il était besoin de l'instruction orale et de l'exemple de Van Eyck, afin d'arriver à ce qu'il cherchait. Vasari lui-même reconnait [1] que, quoique les tableaux de Van Eyck exhalassent une forte odeur provenant du mélange des huiles et des couleurs, surtout lorsqu'ils étaient nouvellement peints,— circonstance qui aurait dû faire découvrir aisément la manière dont ils étaient exécutés, — il s'écoula néanmoins bien des années avant qu'on arrivât à ce résultat. La manière flamande de Colantonio et de ses imitateurs, n'était pas celle des Van Eyck quant à l'emploi des couleurs, mais elle consistait dans les particularités de la composition et du dessin. A cette époque, l'école napolitaine ne méritait guère d'être étudiée, que pour ses rapports avec les peintres des Pays-Bas. Cette influence s'explique par les relations commerciales qui subsistèrent long-

[1] Vasari, *op. cit.*, t. IV, p. 77.

temps entre ce pays et l'Italie, et par la facilité de transporter les œuvres des peintres flamands sur les divers points où l'on trouvait à les vendre. Cette influence était si forte, qu'elle contrebalança même l'enseignement des maîtres des écoles italiennes. C'est un fait clairement prouvé par les fresques de Naples, du xve siècle, qui auraient suffi à elles seules, pour fonder une école sur les bases de l'école toscane, si une influence étrangère n'avait modifié ce mouvement. Mais les tableaux des maîtres flamands étaient nombreux [1], et on les étudiait en partie à l'exclusion de ceux qui eussent mieux convenu au climat et au sentiment national.

Colantonio del Fiore était l'élève de Simone qui florissait au xive siècle. Si l'on excepte le tableau qu'il exécuta en 1371, pour l'église de Sant'Antonio del Borgo, il nous reste très-peu d'œuvres de ce maître ; et il faut convenir que cette dernière offre bien peu de traces de l'étude des Flamands. Ce fut sans doute entre les années 1371 et 1438 que del Fiore subit cette influence qu'il transmit à ses élèves, Zingaro, le Donzelli et Antonello da Messina. C'est pour cette raison que le tableau des *Trois Mages*, peint par Van Eyck, à Naples, fut attribué à Zingaro et à Donzelli, attribution tout à fait justifiée par les œuvres de ces artistes.

Un panneau de la galerie de Berlin [2], qui, s'il n'est pas de Zingaro, porte bien l'empreinte de son style, vient confirmer cette assertion, quoique le sujet soit dépourvu d'intérêt et exécuté sans aucun génie de

---

[1] *Guida per la città di Messina*, p. 122.

[2] *Catalogue de Berlin*, n° 116, sous le nom de *Zingaro*. Panneau : 6 pieds 4 pouces sur 4 pieds 11 $\frac{3}{4}$ pouces.

composition. Saint Jérôme y est représenté assis sur un tronc d'arbre, conversant avec saint Benoît, tandis que derrière eux, saint Martin arrête son cheval, et partage son manteau avec un pauvre. Le paysage, surchargé d'accessoires, renferme une série de scènes tirées de la vie de saint Jérôme, qui contribuent très-peu à l'intérêt et à la beauté du tableau. Sur l'avant-plan, des massifs de ronces, de broussailles, des troncs d'arbres morts gâtent l'effet général, par la dureté de leurs contours. D'autres détails encore portent le cachet de Zingaro, tels un serpent qui s'élance d'une cavité, un oiseau et d'autres menus objets. Quoique les maisons, au fond du paysage, soient de forme italienne, les figures n'ont pas de caractère local. La maigreur des formes, la raideur des muscles et des articulations, leur prêtent un air guindé, et ce défaut de naturel qu'on remarque souvent, mais à un moindre degré, chez Hubert Van Eyck.

Les nombreuses fresques de Zingaro pèchent par des défauts analogues, qu'il est permis d'attribuer à l'influence des Flamands. Elles portent également l'empreinte des différentes écoles où étudia le peintre napolitain, comme celles de Bicci, de Pisanello et d'autres. Nulle part, en un mot, Zingaro n'a fait preuve de génie ou d'originalité. Il imitait les autres, et n'avait pas de style qui lui fût propre. En ce qui concerne le tableau que nous venons de citer, il est impossible de juger aujourd'hui du coloris et du faire de l'artiste : son œuvre n'offre plus qu'une surface dure et gercée comme certaines peintures à l'huile, mais d'un ton faible comme la plupart des détrempes.

Tandis que Zingaro prenait à Naples cette tendance flamande qui le distingue, Antonello, de même que Colantonio, résolut d'aller examiner par lui-

même les chefs-d'œuvre de l'école dans les Flandres.

Vasari nous apprend qu'Antonello se rendant un jour de la Sicile à Naples, pour certaine affaire, trouva un tableau de Jean de Bruges, dans le palais du roi Alphonse, et l'ayant étudié, il admira tellement la vivacité du coloris, le ton uni et la beauté de ce travail, qu'abandonnant toute autre besogne, il se rendit en Flandre, alla à Bruges et fit la connaissance de Jean Van Eyck[1].

Il est probable que le tableau vu par Antonello appartenait plutôt au roi René d'Anjou, qu'au roi Alphonse. A l'époque du séjour d'Antonello à Naples, René était encore sur le trône, tandis qu'Alphonse gouvernait la Sicile qu'il avait conquise. Toutefois, il n'est pas improbable qu'il ait vu des tableaux de Van Eyck au palais de Palerme, où Facio, son contemporain, en remarqua plusieurs. Il est difficile de comprendre comment Antonello aurait pu retourner en Sicile, après être resté à Naples, durant le règne de René, les deux souverains étant toujours en hostilité ouverte l'un contre l'autre. Il est plus vraisemblable qu'il vit une des œuvres de Van Eyck à Palerme, avant de se rendre à Naples, ou bien, que le tableau, dont il est question, se trouvait à Naples en la possession du roi.

Le récit de Vasari demande quelque éclaircissement. Il dit qu'Antonello vit à Naples un tableau de Jean Van Eyck appartenant au roi Alphonse; puis il ajoute qu'Antonello se rendit en Flandre, et devint l'ami de Van Eyck déjà vieux. Ces deux faits impliquent une confusion de dates. Alphonso chassa René du trône de Naples, en 1442, et à cette époque Van Eyck était

---

[1] Vasari, *op. cit.*, t. IV, p. 78.

mort. Il est impossible de concilier avec cela qu'Antonello visita les Pays-Bas en 1442. Nous croyons qu'il y était arrivé trois ou quatre ans plus tôt, lorsque René, et non Alphonse, régnait encore à Naples.

Quelques auteurs italiens se sont appuyés sur ces discordances pour démontrer qu'Antonello n'alla jamais en Belgique, et ils ont, en partant de cette supposition, revendiqué pour le peintre de Messine l'honneur d'avoir inventé la peinture à l'huile. Seulement, on trouve en Belgique des traces nombreuses du séjour d'Antonello. On le voit entre autres cité dans un manuscrit dont plusieurs passages répandent du jour sur l'histoire de l'art en Flandre : « Antonello de « Sicile, y est-il dit, ne voulut pas quitter la Flandre « sans y laisser un monument de la méthode de pein- « ture à l'huile qu'il avait apprise de Jean Van Eyck[1] « et l'on assure qu'il offrit, pour ce motif, un tableau « à l'église de Saint-Jean (Saint-Bavon, à Gand). »

Ces paroles d'un ancien manuscrit authentique suffiraient seules pour prouver que Jean Van Eyck fut le maître d'Antonello, et lui enseigna les perfectionnements qu'il avait introduits dans la manière de peindre à l'huile. Le voyage du peintre italien aux Pays-Bas doit donc nécessairement avoir eu lieu avant 1442, lorsqu'Alphonse n'était encore roi de Naples que de nom. Vasari, après tout, n'a commis qu'une erreur

[1] « Antonello van Sicilien wilde Vlaenderen niet verlaeten zonder dat hy daer een teeken liet van geheugenis van zyne komste in dit landt, om de maniere van schilderen met olieverwe van meester Jan van Eyck te leeren. Men wilt dat hy aen St-Jans kerke, om deze reden een tafereel tot geschenk zoude gegeven hebben. » (Extrait du manuscrit appartenant, en 1636, à Ch. Rym, seigneur de Bellem, et transcrit dans un album de feu M. Van der Beke, secrétaire de la ville de Gand. *Voy.* DE BAST, *Notice sur Antonello* dans le *Messager des sciences et des arts*, 1824, p. 347.).

chronologique qui n'infirme en rien sa véracité en ce qui concerne le voyage d'Antonello.

Après la mort de Van Eyck, Antonello retourna à Messine, où il ne resta que quelques mois [1], puis se rendit à Venise. Sa manière s'était singulièrement modifiée par l'étude et l'exemple de Van Eyck, et cela seul eût prouvé qu'il avait reçu les leçons du maître. Aucun des élèves d'Hubert ou de Jean Van Eyck ne paraît s'être assimilé aussi complétement qu'Antonello le coloris et la manière de ces illustres artistes, preuve que ni Cristus, ni Van der Goes, ni Van der Weyden n'eurent aucune part dans l'éducation artistique du Sicilien. En réalité, les élèves d'Hubert ne possédaient qu'imparfaitement la pratique de la peinture à l'huile, et, aussi bien que ceux qui profitèrent des améliorations introduites par Jean, ils restèrent toujours très-inférieurs à leurs maîtres. On ne peut faire le même reproche à Antonello. Roger Van der Weyden que l'on cite comme ayant hérité de la méthode, de la manière et du talent de Jean Van Eyck, comprit et étudia son maître moins bien que ne le fit Memling; et il sera curieux de faire observer plus loin combien les tableaux d'Antonello et ceux de Memling se ressemblent [2].

Le premier tableau à notre connaissance qu'Antonello ait peint à l'huile, porte la date de 1445 [3] et il a tout le fini des œuvres de Van Eyck. Ce fut probablement le premier produit de son pinceau après son arrivée à Venise. Ce fut dans cette capitale qu'il con-

---

[1] Vasari, *op cit.*, t. IV, p. 78.

[2] Par exemple le portrait de la galerie d'Anvers, et celui de la galerie des Uffizi à Florence.

[3] *Catalogue de Berlin*, n° 13. Signé : *Antonellus Messaneus me pinxit*, 1445.

tinua à travailler avec ardeur et sueeès, prenant part en même temps à tous les plaisirs que lui offrait la ville.

Les nobles voulurent avoir leurs portraits peints par lui, et scs ouvrages se faisaient remarquer par leur fini, leur beauté et leur éclat. On doit surtout le louer, bien différent en ceci, de Zingaro, d'avoir su s'assimilcr toutes les qualités de l'école flamande, sans tomber dans plusieurs de ses défauts. Il prit aux Van Eyck lc fini extrême et la délicatesse de leur touche et il les surpassa même cn simplicité de ton et en richesse de coloris.

L'école de Venise, dès cette époquc reculée, s'était montrée une école de coloristes. Elle prit son originc dans l'île de Murano qui fournit à la Vénétie plusieurs générations de bons peintres. C'était là quc vivaient les Vivarini; mais les fondateurs de l'art furent Quirieo et Bernardino da Murano, qui vécurent au XIVe siècle, et Andrea, dont les œuvres sont eités par Zanetti et par Lanzi.

La famille des Vivarini fit faire des progrès à l'art, en évitant la dureté des contours, et en donnant au coloris plus de chaleur et de délicatesse. Au nombre des plus anciens artistes de cette famille, nous avons déjà cité le nom d'un certain Johannes Alamanus, comme ayant peut-être exercé quelque influence en Italie au XVe siècle, en y introduisant des idées de l'écolc rhénane.

Ce Johannes peignit en 1445 ct 1496[1], en compagnie d'Antonio Vivarini, deux tableaux dont le premier, exécuté pour San-Giorgio Maggiorc, à Venise, est perdu. Le second, terminé pour l'école de la Cha-

---

[1] ZANETTI, *Della pittura Veneziana*; Venise, 1771, in-8°.

rité, se trouve aujourd'hui à l'Académie des arts de la même ville [1].

Quoique cette œuvre soit fortement endommagée et retouchée, on y reconnaît cependant encore le type caractéristique des figures et la forme des draperies, propres aux écoles du Rhin; nous signalerons surtout les détails d'architecture exécutés dans le style bien connu des artistes du Rhin. Autant que l'on peut en juger, dans l'état actuel où se trouve le tableau, le coloris se rapproche un peu de celui de l'école de Cologne; car les couleurs sont nuancées plus soigneusement que chez les artistes vénitiens de la même époque. Antonio Vivarini, dont l'étude principale était le coloris, a peut-être emprunté au peintre allemand quelque procédé de détrempe, mais nous ne trouvons pas qu'il ait exercé la moindre influence sur aucune des principales branches de l'art. Le premier qui en exerça réellement une, fut Gentile da Fabriano, déjà cité par nous, dont le coloris harmonieux et doux rappelle, comme nous l'avons fait observer, l'école du Rhin. Gentile avait probablement adopté cette manière, par suite de son étude de la miniature, et sans aller la puiser à d'autres sources. Il la communiqua en partie à ses contemporains de Venise, apportant ainsi un nouveau perfectionnement aux tableaux de Vivarini et à ceux du premier Bellini qui, selon Vasari, surnomma son fils aîné *Gentile*, à cause de l'affection qu'il avait pour Fabriano. Antonello succéda à ces artistes et imprima à l'école vénitienne ce fini et ce soin minutieux des détails qu'il devait à ses études dans les

---

[1] *Catalogue de l'Académie de Venise*, 1855, n° 23. Panneau de 3^m,35 sur 4^m,30, mesure de France. Signé : « *Johannes Alamanus Antonius da Muriano fe.* »

Pays-Bas. Gentile et Giovanni l'imitèrent, car leurs ouvrages offrent des traces de sa manière de colorier, mais ils l'emportent par l'ampleur et l'unité de la composition. Ses premiers et ses derniers tableaux, et ceux des Bellini furent, si nous pouvons nous exprimer ainsi, les anneaux d'une chaîne parfaite. A mesure qu'il vieillissait, la nature italienne d'Antonello reprenait le dessus; ses dernières œuvres sont de moins en moins flamandes, se rapprochant davantage de celles de Bellini. Il tend à se débarrasser de plus en plus d'un fini minutieux et d'une certaine raideur, pour arriver à cette manière qui constitue son style propre. De là à la perfection de Giorgione et du Titien, il n'y avait qu'un pas. On peut observer jusqu'à quel point Antonello influença les Bellini, dans le portrait de la galerie nationale de Londres, exécuté par Giovanni, dans lequel le chaleur du coloris s'unit à la correction du dessin pour rendre le tableau des plus agréables à la vue. C'est la manière d'Antonello, adoucie et pour ainsi dire italianisée.

Quel qu'ait été l'entraînement de ce dernier vers les plaisirs de la ville, il est certain qu'il travailla beaucoup, comme le prouvent ses nombreux tableaux. Vasari nous rapporte qu'il enseigna à Domenico Veneziano la peinture à l'huile, d'après la méthode flamande [1], et que Castagno qui travaillait avec lui et Baldovinetti à *Santa Maria Nuova*, à Florence, tua Domenico par jalousie de ce que celui-ci possédait également le secret de cette méthode [2]. Vasari raconte aussi, que Baldovinetti et Pesello cherchaient avec

---

[1] VASARI, *op. cit.*, t. IV, p. 80.
[2] *Ibid.*, t. IV, p. 148. (*Vita d'Andrea dal Castagno e Domenico Veneziano.*)

ardeur les moyens de remplacer la détrempe par l'huile [1]; mais on peut douter avec raison si la mort de Domenico ne doit pas être plutôt attribuée à la jalousie d'Andrea pour le talent bien supérieur de son rival. Quant à Baldovinetti et à Pesello, ils vécurent encore de longues années après l'arrivée de Roger Van der Weyden en Italie, l'un environ un demi-siècle [2], l'autre à peu près dix ans [3]. Nous n'avons aucune connaissance des peintures à l'huile de Domenico Veneziano, d'Andrea dal Castegno, de Baldovinetti, ni de Pesello; il faut l'attribuer sans doute à ce que ces artistes préféraient employer la peinture à la détrempe, dont ils avaient une longue pratique, plutôt que d'essayer les procédés à l'huile avec lesquels ils n'étaient pas complétement familiarisés, ou dont ils n'avaient même qu'une notion imparfaite.

Antonello continua à résider à Venise jusqu'en 1465, puis il retourna de nouveau en Sicile, et dans sa ville natale il forma des élèves dont les meilleurs furent son fils ou son neveu, Salvo d'Antonio, Pietro Oliva, Pino da Messina et Giovanni Borghese [4]. Ce fut à cette époque que furent composées ses nombreuses Vierges et ses plus grands tableaux. Il y termina son œuvre célèbre de la Vierge et du Sauveur [5], son *Ecce Homo*, pour la famille Agliata, de Palerme, daté de 1470 [6], et son plus grand tableau d'autel, celui de la *Vierge*

---

[1] Vasari, *op. cit. (Vita d'Antonello da Messina)*, t. IV, p. 74.

[2] Vasari dit qu'Alesso Baldovinetti mourut en 1448, mais Manni montre que la date de sa mort est inscrite au registre de Florence, au 29 août 1499. Vasari, *op. cit. (Vita di Baldovinetti)*, t. IV, p. 106 note.

[3] Pesello mourut en 1457.

[4] *Memorie de' Pittori Messinesi*, p. 14.

[5] *Ibid.* Cité d'après Gallo, *Annali Messinesi*, t. Ier, p 183.

[6] Auria, *Il Gagino redivivo*, p. 17.

immaculée, à Sainte-Anne, daté de 1473, et conservé naguère encore au monastère de San Gregorio, à Messine [1].

En 1473, Antonello quitta définitivement la Sicile, en passant par Palerme, où il resta quelques mois, et se rendit à Venise [2]. C'est dans cette ville qu'il peignit le plus beau de ses portraits ; il y travailla aussi à une *Madone avec l'enfant et Saint-Michel*, pour l'église de San-Cassiano. Vasari en parle comme d'une œuvre célèbre « pour la nouveauté, la beauté et le dessin correct des figures [3], » et Sabellico décrit ce tableau comme le chef-d'œuvre d'un artiste auquel rien n'est inconnu dans la pratique de l'art [4]. Dans l'intervalle, la réputation d'Antonello arriva jusqu'à la Seigneurie de Venise, et malgré les efforts que fit le duc de Mantoue pour le supplanter auprès d'eux et leur faire préférer son favori Francesco di Monsignore, de Vérone, ils confièrent à Antonello un travail important, la décoration d'une partie du Palais Ducal, restauré en 1493. Il paraît, néanmoins, qu'il ne termina jamais cette entreprise.

On ignore à quelle époque il habita Milan, mais Maurolyco nous apprend, dans sa Chronique [5], qu'il était célèbre en cette ville. En 1489-90, il passa quelque temps à Trévise, où il peignit pour Catarina Cornaro, dont le mariage avec un Lusignan avait mis la république de Venise en possession de l'île de Chypre. Forcée par le conseil des Dix d'abdiquer sa couronne,

---

[1] *Memorie de' Pittori Messinesi*, p. 15.
[2] *Ibid.*
[3] VASARI, *op. cit.*, t. IV, p. 80.
[4] RIDOLFI, *Le Maraviglie dell' arte ;* Venise, 1648, in-4°; parte prima, p. 48.
[5] « Mediolani quoque fuit percelebris. » MAUROLYCO, *op. cit.*, p 200.

elle s'était réfugiée à Trévise. Sa fille, dont l'alliance était briguée par un grand nombre de partis cherchant à se supplanter l'un l'autre, épousa enfin Rambaldo Avogaro, de Trévise, et Catarina commanda à Antonello un tableau de la *Madone et de l'Enfant Jésus*, dont elle fit don à sa fille, le jour de ses noces [1].

On regarda sans doute la présence de notre artiste à Trévise comme une bonne fortune, dont il fallait profiter, car, durant l'année 1490, les nobles l'employèrent à peindre les fresques du mausolée du sénateur Agostino Onigo [2]. Il retourna enfin à Venise, où il mourut vers 1493, avant d'avoir pu commencer les peintures du Palais Ducal [3]. Sa mort fut attribuée à une maladie de cœur. Les peintres de la ville lui firent de pompeuses funérailles et consacrèrent son éloge dans cette épitaphe :

D. O. M.

« Antonius Pictor, præcipuum Messanæ suæ et Sici-

---

[1] Ridolfi, *op. cit.*, p. 48.

[2] Zanetti, *Della pittura Veneziana;* Venise, 1771, p. 21.

[3] Vasari, *op. cit.*, t. IV, p. 80. L'auteur des *Memorie de' Pittori Messinesi*, dit (p. 19) : « Dans l'église des Révérends Pères Réformés, hors « des murs de Catane, se trouve un des tableaux les plus exquis « d'un certain Antonellus. Il a à peu près quatre palmes sur trois. « Peint avec le plus grand soin et rempli de sentiment, il repré- « sente la *Madone et l'Enfant;* au bas sont inscrits ces mots : *Anto- « nellus Messenius*, 1497. » On dit dans une note que cette indication a été donnée par un grand amateur des beaux-arts, le Dr D. Carlo Gagliani, de Catane. Quoique la description soit très-circonstanciée, elle nous a paru tellement voisine de l'erreur, que nous avons cru devoir soumettre la question à un ami de M. Domenico Gagliani, fils du Dr Carlo Gagliani, qui écrivit à son père, et en reçut la réponse suivante : « Le tableau des Révérends Pères Réformés, à Catane, qui « récemment se trouvait dans la chapelle du couvent, est aujour- « d'hui dans l'église, et porte, en grandes lettres, l'inscription « suivante : *Antonellus de Saliba Messinensis*, 1697. Cet Antonello « était un des membres de la famille du grand artiste qui alla étudier « en Flandre l'art de peindre à l'huile. »

« liæ totius ornamentum, hac humo contegitur. Non « solum suis picturis, in quibus singulare artificium « et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo mis- « cendis splendorem et perpetuitatem primus Italicæ « picturæ contulit, summo semper artificum studio « celebratus [1]. »

Ainsi les artistes contemporains célébrèrent Antonello comme le premier qui eût importé en Italie les perfectionnements de la peinture à l'huile, qu'il avait appris de Jean Van Eyck.

Celui qui regretta le plus sa mort fut Andrea Riccio, sculpteur bien connu par plusieurs statues qui se voient dans l'église de San-Cassiano, et dont Vasari cite *l'Adam et l'Ève* du palais ducal. Ridolfi a décrit une entrevue entre Antonello et Giovanni Bellini, mais cette histoire ne mérite guère de crédit. On rapporte que Bellini, désireux de découvrir le secret d'Antonello, s'introduisit dans sa demeure, sous le déguisement d'un noble qui voulait avoir son portrait peint par le célèbre artiste. Celui-ci le voyant vêtu de la toge vénitienne, fut trompé par ce déguisement, et trahit son secret [2].

Salvo d'Antonio, un des élèves d'Antonello, devint plus tard disciple de Leonard de Vinci.

---

[1] Vasari, *op. cit.*, t. IV, p. 81.
[2] Ridolfi, *op. cit.*, parte prima, p. 49.



CHAPITRE XI.

ŒUVRES D'ANTONELLO DE MESSINE.

S'il existe des incertitudes dans l'histoire de l'art, et des assertions contradictoires chez les écrivains sur certains points de la carrière d'Antonello, surtout sur son voyage en Flandre, tous les doutes s'évanouissent devant l'évidence incontestable de ses œuvres, trop visiblement influencées par les traditions flamandes, pour qu'il soit permis d'y méconnaître la trace d'un contact personnel de ce maître avec Jean Van Eyck.

Comme nous ne possédons qu'un seul exemple de sa première manière de peindre, nous ne pouvons guère juger du style d'Antonello, après son retour à Rome et ses études à l'école de Colantonio. Mais, même dans ses dernières œuvres, on trouve des points de ressemblance entre lui et les artistes napolitains, sur-

tout dans certains arrangements de composition, et dans les détails d'avant-plan. Les qualités qui le distinguent généralement sont la simplicité et le naturel, ce qu'il doit à son éducation italienne ; mais, en plus d'une circonstance, la patience avec laquelle il s'ingéniait à allier la vérité à un extrême fini, fit tort à ses grandes qualités, et le relègue au rang des peintres réalistes et minutieux de la Belgique. C'est à cela qu'il doit, de temps en temps, la dureté de ses contours, sa tendance à préférer le réel à l'idéal, dans le choix des attitudes et des physionomies. Il abandonna ainsi ce type de noblesse et de grâce dans la pose et l'expression, qui caractérise les premières écoles d'Italie. Ce ne fut pas, néanmoins, sans lutte qu'Antonello subit ces tendances. Ses tableaux montrent à l'évidence qu'il chercha à substituer quelques-uns des beaux traits de la manière italienne, à ceux bien moins agréables qu'il avait imités de la Flandre. Ses draperies, par exemple, tout en conservant, jusqu'à un certain point, le caractère de celles qui se voient dans les œuvres de Van Eyck, prirent sous son pinceau une élégance supérieure dans les formes et dans les plis. De même, ses paysages étaient dans le style épisodique des Flamands, mais bien moins chargés que les leurs et d'un effet général plus complet. Toutefois sa qualité par excellence était le coloris qu'il devait aux Van Eyck.

Quoiqu'il ne sût pas toujours éviter le défaut d'une minutie exagérée dans certains détails, comme lorsqu'il s'agissait, par exemple, de représenter les poils de la barbe, il possédait, avec une touche ferme et facile, une couleur brillante et transparente, qui n'exclut pas la vigueur. Son modelé doux et moelleux le rapproche beaucoup de Bellini. Remarquons toutefois,

qu'il ne fut pas toujours également heureux soit dans le coloris, soit dans le dessin. Nous avons de lui plus d'un exemple de tons sombres et opaques, et de peintures dépourvues de noblesse d'expression, surtout lorsqu'il voulait rendre un caractère idéal. Ses portraits, en revanche, n'offrent aucun de ces défauts. On l'y trouve toujours noble et et expressif, sévère et correct dans la pose, beau de dessin, ennoblissant la réalité, et créant un genre dans lequel l'école vénitienne surpasse toutes les autres.

D'après ses paysages et ses figures, qui jamais n'ôtent rien à la beauté de l'ensemble, par défaut de douceur ou d'harmonie de ton, on peut juger qu'Antonello possédait à un haut degré l'art de donner aux personnages et aux accessoires une perspective harmonieuse.

La *Vierge et l'enfant Jésus* du musée Peloritano à Messine est le seul tableau en détrempe qui nous reste de lui. La vérité et le fini en sont remarquables. Un long espace s'écoule alors durant lequel nous n'avons rien qui puisse nous faire juger de son style. Le premier tableau d'après la manière nouvelle qu'il avait apprise de Van Eyck, est signé et daté : *Antonellus Messaneus,* 1445 [1]. C'est une tête pleine de caractère, coiffée d'un bonnet noir qui retombe sur un vêtement noir au-dessus duquel est une pelisse garnie de fourrures, un paysage au fond complète le tableau. Le fini de cette œuvre, la dureté des contours, une certaine maigreur de coloris, indiquent un pinceau moins habile que celui qu'Antonello mania plus tard ; néan-

---

[1] *Catalogue de Berlin,* n° 12. Signé : « 1445, *Antonellus Messaneus me pinxit.* » Il porte en outre l'inscription suivante : « *Prosperans modestus esto infortunatus vero prudens.* » Panneau : haut. 8 pouces, larg. 5 ½ pouces.

moins, la simplicité et la noblesse des traits révèlent bien sa manière. *Le Crucifiement* d'Anvers [1], qui paraît avoir été exécuté la même année, est un tableau beaucoup plus remarquable, où le caractère italien de l'artiste se développe avec une toute autre expression que dans le portrait. S'il n'était pas bien évidemment prouvé que la date de l'inscription est 1445 et non 1475, nous aurions été tentés de classer le *Crucifiement* parmi les dernières œuvres d'Antonello. Le lieu de la scène est un paysage italien éclairé par un ciel pur et un brillant soleil. Les deux larrons, attachés à des branches d'arbres, rappellent les figures de saints crucifiés, peintes par Carpaccio, contemporain d'Antonello [2]. Les nobles traits du Sauveur sont aussi plus italiens que flamands. D'autre part, l'avant-plan du tableau, où se voit à gauche la Vierge au pied de la croix, et à droite saint Jean, est plutôt dans le style flamand. Dans le lointain, on aperçoit plusieurs petites figures d'hommes, de femmes et de chevaux qui font connaître une des études favorites d'Antonello; les crânes et les rocailles qui jonchent le premier plan rappellent, par le faire, la manière de Zingaro. Le peintre a fait preuve de jugement en faisant contraster la paisible agonie du bon larron, avec les contorsions de l'autre. Le coloris est beau et vigoureux comparativement au tableau de Berlin : il le paraîtrait encore davantage, sans les fréquents nettoyages qui l'ont altéré et qui ont effacé une partie de l'inscription. On y lit les mots suivants inscrits sur un rouleau : 1445, *Antonellus Messaneus me Oo pinxt.* Le troisième chiffre du millésime est évidemment un sept, aujourd'hui;

---

[1] *Catalogue d'Anvers*, n° 17. Panneau : haut. 0m,58, larg. 0m,42.
[2] *Catalogue de l'Académie de Venise*, seconda sala nuova, n° 33.

mais comme ce sept est plus petit que le reste, et comme le témoignage de M. de Bast montre clairement qu'avant le nettoyage, la partie supérieure du quatre était effacée, il n'y a nulle raison de douter de l'exactitude de cette inscription, telle qu'il l'a donne, et telle que l'a reproduite d'abord le catalogue d'Anvers [1]. L'abréviation *Oo* est généralement admise pour *oleo*, l'intention du peintre étant de faire connaître qu'il avait terminé ce tableau en employant le nouveau procédé de Van Eyck.

Outre l'évidence du témoignage de M. de Bast, ceci confirmerait encore la conclusion que 1445 est la date correcte, car il est peu probable qu'Antonello eût ajouté le mot *oleo* en 1475, alors qu'il était à l'apogée de sa réputation. Du reste, cette question de date n'est pas aussi importante pour nous, que pour ceux qui s'en servent pour établir l'année de la naissance d'Antonello [2]; dans tous les tableaux de ce maître, nous remarquons d'ailleurs que les carnations sont modelées avec une couche de couleur très-légère et c'est un procédé que les Van Eyck ne connaissaient point. D'un autre côté, le défaut des Flamands de donner de l'importance aux paysages du fond, est très-sensible dans ce tableau.

Entre 1445 et 1474, nous n'avons aucun tableau d'Antonello. Dans l'ordre des dates, le premier est le panneau de 1474, cité par Lanzi. C'est le portrait d'un jeune homme à longs cheveux, en cape et habit noir,

---

[1] DE BAST, *Notice*, etc., dans le *Messager des sciences et des arts*, 1824, p. 344-345.

[2] *Catalogue d'Anvers*, n° 21. Suivant la tradition, ce tableau vint d'Italie en Belgique ; il fut acquis en 1826 à la vente de la douairière Van Maelcamp, dans la famille de laquelle il était depuis de longues années.

avec une sorte de draperie rouge qui retombe de la tête sur les épaules. C'est une belle et noble peinture, très-bien conservée, d'un ton vigoureux, où se révèlent visiblement les changements que l'on peut supposer s'être opérés dans la manière de l'artiste, à mesure qu'il abandonnait ses souvenirs de la Flandre [1].

L'anonyme de Morelli fait mention de deux portraits qui se trouvaient, en 1529, dans la collection d'Antonio Pasqualino, à Venise. Tous deux étaient signés et datés de 1475. L'un était le portrait d'Alvise Antonio, père de Pasqualino, l'autre celui de Michel Vianello. Le premier est représenté nu tête et revêtu d'une veste d'écarlate. Cette description [2] répond au portrait que possédait feu le comte Pourtalès, à Paris. C'est le chef-d'œuvre d'Antonello dans cette branche de l'art. Il est remarquable par la douceur et la simplicité du ton, qui égale presque les portraits de Bellini, et par la fermeté de la touche et la vivacité du coloris, qualités particulières à notre peintre. Si ce n'était le soin minutieux avec lequel sont peints les poils de la barbe, et un peu de dureté que l'on aperçoit dans les contours, nous ne trouverions plus de trace de l'influence flamande dans ce portrait [3].

On remarque beaucoup de vérité et de naturel dans

---

[1] Signé : « *Antonellus Messanus me pinxit. 1474.* » Vendu au duc d'Hamilton, en 1801, par J. M. Sasso. Aujourd'hui au château du duc, près de Glasgow. LANZI, *op. cit.*, *Epoca prima*, t. III, p. 36 ; — DE BAST, *Notice*, etc., dans le *Messager des sciences*, 1824, p. 54. Panneau : 15 pouces sur 13 $\frac{1}{2}$ pouces.

[2] *Anonimo* di Morelli, p. 59.

[3] Le comte Pourtalès supposait que Lanzi fait allusion à ce tableau, lorsqu'il parle du portrait qui se trouvait dans la collection de la famille Martinengo, à Venise. La date de 1474, donnée par Lanzi, nous ferait supposer qu'il voulait parler d'un portrait portant cette même date, et appartenant au duc d'Hamilton.

le portrait d'un vieillard, appartenant en dernier lieu à la collection Rinuccini de Florence. Il est antérieur d'une année au portrait que possédait feu le comte Pourtalès, représentant un homme aux sourcils épais et mêlés, et coiffé d'une espèce de turban [1]. Un autre portrait, dans la galerie des Uffizi, à Florence, quoique peint à la manière de Memling, nous rappelle les portraits d'Antonello [2].

Un des tableaux du maître, dans le style de Bellini, quant au costume et à la couleur, est le portrait d'un jeune homme, dans la galerie Manfrini, à Venise. Les traits sont beaux et expressifs ; les cheveux retombent sur les sourcils et les oreilles, à la mode italienne ; il est coiffé d'un bonnet noir et vêtu d'un habit de la même couleur, sur lequel se détache une collerette blanche. Ce panneau, d'un coloris doux et brillant, ne porte point de signature : c'est néanmoins une œuvre parfaite et bien conservée due au pinceau d'Antonello [3].

Un tableau de la galerie du Belvédère [4], qui se trouvait jadis à Venise dans la salle du conseil des Dix, représente le *Sauveur* supporté par trois anges dont l'un rappelle pour le style et l'expression, les anges de l'*Agnus Dei* de Saint-Bavon. La tête du Christ est noble, mais dans le coloris, le peintre a été moins heureux que d'habitude. Ce tableau néanmoins est intéressant comme offrant des traces de la manière flamande com-

---

[1] Signé : « 1476, *Antonellus Messaneus me pinxit.* » Il est aujourd'hui dans la galerie du marquis Trivulzi, à Milan.

[2] Acquis, il y a quelques années, de l'abbé Celotti. PASSAVANT, *Kunstblatt*, 1841, n° 5.

[3] Demi-grandeur naturelle.

[4] *Catalogue du Belvédère*, n° 60, école italienne, 7° salle. Panneau : 4 pieds 3 pouces sur 3 pieds 4 pouces. Signé : « *Antonius Messanēsis.* »

binée avec une forme de composition reproduite par les artistes de l'école vénitienne postérieure.

Le Christ à la colonne, dans la galerie Manfrini, est aussi une belle production du maître, très-finie dans ses détails et d'un ton excellent. Les cheveux sont merveilleusement peints, et les traits expriment bien la douleur, quoiqu'il y manque un sentiment d'élévation.

L'*Addolorata*, de l'académie de Venise, portrait d'une religieuse en pleurs, se fait remarquer par une physionomie vraiment italienne, et un style de draperies très-naturel. D'autre part, les plis épais d'un mouchoir blanc autour du col sont tout à fait dans le genre flamand. La couleur générale des chairs est encore transparente et moins adoucie que d'ordinaire; les mains jointes, dans l'attitude de la prière, sont très-belles [1].

La Vierge lisant, dans la même galerie et signée par le peintre, est inférieure comme type à l'*Addolorata* : mais on y retrouve davantage ce coloris doux et harmonieux particulier à Antonello. La tête est recouverte d'une draperie bleue d'un faire plus large que le faire habituel du peintre. Les mains sont dignes d'observation. Malheureusement, ce tableau a été nettoyé très-souvent [2].

Plusieurs panneaux signés *Antonellus Messaneus*, ne plaisent pas à cause de leur couleur sombre et opaque, et d'une certaine laideur des types, compliquée de contours fort durs. Tel est, par exemple, le *saint Sébas-*

---

[1] *Catalogue de l'Académie de Venise*, n° 76, p. 26. Presque de grandeur naturelle. Panneau : 0m,46 sur 0m,29. Offert par feu le chevalier Molin.

[2] *Ibid.*, n° 94, p. 27. Grandeur demi-nature. Panneau : 0m,45 sur 0m,33. Signé : « *Antonellus Messanius pinxit.* » Provenant de la salle de l'*Anticollegio*.

tien, de grandeur naturelle, de la galerie de Berlin, dont il existe ailleurs deux copies [1], ainsi que la *Madone et l'enfant*, de la même collection. La Madone est d'une exécution très-faible, et l'enfant manque de grâce et de souplesse, tandis que le ton général est lourd et sombre [2].

Le *Christ couronné*, dans la galerie Spinola à Gênes, peut être placé dans la même catégorie quant à l'exécution. L'expression de la douleur est rendue d'une façon vulgaire; les coins de la bouche retombent, et expriment plutôt le mépris que la tristesse. La dureté des contours de l'ensemble,—une figure de face et un buste sans bras — a été encore augmentée par des retouches et des nettoyages maladroits [3].

Malgré l'assertion de Federici qu'Antonello ne peignit pas le tombeau du sénateur Onigo, à Trévise, il n'y a plus aujourd'hui de doute sur ce point. Federici supposait qu'Onigo ne mourut qu'en 1491, après Antonello; mais Onigo mourut réellement en 1490, trois ans avant notre peintre [4]. Federici se trompe encore en disant que les figures sont en raccourci, tandis que ce sont deux soldats debout, et d'après ce qui en reste, après les réparations faites à l'édifice où était placé ce tombeau, nous sommes d'opinion que ces

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 8. Panneau : 1 pied 6 ½ pouces sur 1 pied 1 ½ pouce. Signé : « *Antonellus Messaneus.* » Une copie existe dans la collection du comte Lochis, à Bergame, et une autre dans la galerie Stædel, n° 16. Panneau : 18 pouces 6 lignes, larg. 13 pouces.

Dans ces tableaux d'un ordre inférieur, on peut supposer, avec probabilité, qu'Antonello laissa à ses élèves le soin d'achever les principales parties de l'ouvrage.

[2] *Catalogue de Berlin*, n° 13. Panneau : 2 pieds 2 ½ pouces sur 1 pied 8 ½ pouces. Signé : « *Antonellus Messanensis.* »

[3] Demi-grandeur naturelle. Panneau.

[4] *Voy.* l'épitaphe d'Onigo, dans B. BURCHELATI, *Commentarium historiæ Terrisianæ;* Trévise, 1616, in-4°; p. 323.

figures sont réellement l'œuvre d'Antonello; elles ont de la grandeur et de la simplicité, et rappellent la manière de Bellini.

Le dernier tableau dont nous ferons mention, auquel se rattache le nom d'Antonello, représente *saint Jérôme* assis au milieu d'une salle, et entouré de rayons de livres et d'objets d'ameublement. On aperçoit à travers les croisées un paysage et un ciel italiens. Des tourelles dans le lointain ressemblent fort à celles que l'on voit dans le tableau du *Crucifiement* à Anvers.

Cette œuvre est dans la collection de M. Baring, à Londres, et provient de la collection de Stratton. C'est ce même tableau que l'anonyme de Morelli décrit comme se trouvant de son temps à Venise : « Dans la « maison, dit-il, de Marc Antonio Pasqualino se voyait « (1529) un petit tableau de saint Jérôme, assis dans « une salle d'étude, lisant, et vêtu d'un costume de « cardinal. Quelques-uns croient qu'il est peint par « Antonello de Messine, mais le plus grand nombre « l'attribuent, avec plus de probabilité, à Gianes (Van « Eyck) ou à Memelin, ancien peintre du Ponant (de « l'Occident ou Flamand) : on y reconnait, en effet, ce « style quoique le personnage soit achevé à la manière « italienne et rappelle le faire de Jacometto. Les bâti« ments sont dans le caractère flamand (*alla Ponen*« *tina*); le paysage est très-naturel et très-fini dans les « détails. Une porte et une fenêtre sont d'une excel« lente perspective et l'ensemble, très-beau de couleur « et de dessin, présente beaucoup de vigueur et de « relief. On y remarque un paon, une caille et un plat « à barbe. Sur le pupitre il y a une banderole de « parchemin déroulée qui paraît contenir le nom du « peintre; toutefois, en regardant de près, on voit « qu'il n'y a aucune lettre de marquée, et que ce n'est

» qu'un simple simulacre d'écriture. Il y en a qui » pensent que la figure fut repeinte par Jacometto » Veneziano [1]. »

Trois peintres, et même quatre, sont nommés dans cette description; pour notre part, il nous est impossible de découvrir dans aucune partie de ce panneau, la trace de deux mains différentes, quoique nous remarquions, en plus d'un endroit, le mélange de la manière flamande et de l'italienne. Quant à Jacometto, ou plutôt Jacobello del Fiore, il est difficile de croire qu'il y ait touché, car il vivait plusieurs années avant Antonello. Il fut le chef de l'école vénitienne en 1415, et peignait à la détrempe, d'après l'ancienne méthode de Venise [2]. D'un autre côté, ce panneau de *saint Jérôme* ne remonte qu'à la fin du xve siècle, et c'est plutôt l'œuvre d'un maître italien qui étudia la manière flamande et le coloris de Van Eyck, que celle d'un maître flamand qui aurait cherché à imiter le style italien. En effet, le tableau est supérieur aux productions des artistes flamands de cette époque; alors que les élèves de Van Eyck avaient déjà laissé déchoir l'art de la hauteur à laquelle il l'avait élevé.

Il n'y a pas lieu de s'étonner du doute exprimé par l'Anonyme quant à l'auteur de *saint Jérôme*, lorsque l'on considère que les tableaux d'Antonello et de Memling sont continuellement confondus, comme s'il était impossible de faire entre eux aucune distinction. Il est tout simple aussi que le nom de Jean Van Eyck se soit trouvé mêlé à cette discussion, puisque nous savons qu'il arriva très-souvent à Antonello de rivaliser avec son maître dans l'art du coloris. Le *saint Jérôme* est

---

[1] *Anonimo* di Morelli, p. 74.
[2] « Sier Jacomello de Fior, gastoldo dei Pentori, 1415. » (Zanetti, *Della pittura Veneziana*, p. 18.)

en effet peint d'après les principes de Van Eyck, mais avec cette différence essentielle qui distingue les tableaux d'une époque postérieure, qu'il révèle un notable perfectionnement dans les détails techniques. Le ton des chairs n'est pas aussi vigoureux que celui de Jean Van Eyck, qui employait des couleurs ayant plus de corps, et d'un autre côté, ce même ton, dans le visage du saint, a quelque chose de plus doux, et est modelé avec plus de facilité et de largeur qu'on n'en remarque dans les œuvres du maître flamand. Ce point frappa l'Anonyme lui-même, et l'amena à penser qu'il existait dans ce tableau une manière et un sentiment qui tenaient plus du caractère italien que du caractère flamand. Une étude plus attentive des tableaux de Van Eyck fournit à notre opinion de nouveaux arguments d'un très-grand poids : chez Van Eyck le ton local du coloris est plus vigoureux que dans le *saint Jérôme*, et la gradation des ombres à la lumière est plus fortement accentuée. Dans le *saint Jérôme*, la manière est toute différente ; l'on y remarque au contraire des teintes plus délicatement fondues et plus d'harmonie dans le caractère général du tableau, que l'on ne rencontre dans les œuvres de Jean Van Eyck. Cette harmonie, cette douceur des demi-teintes, cet art du clair-obscur, sont les qualités dominantes de l'école fondée par Antonello à Venise. Il est vrai que dans tous ses tableaux l'artiste sicilien mêlait le genre flamand à son style italien. La noble attitude et les traits du saint appartiennent à ce dernier genre, mais les draperies et la forme des plis appartiennent au premier. Ainsi les manches de l'habit sont dans le style flamand et dans la manière de Van Eyck, mais elles ne le sont pas plus, après tout, que bien d'autres accessoires du même genre qui se ren-

contrent dans les tableaux d'Antonello. D'un autre côté, cette peinture est remarquable par la fermeté du dessin, sans offrir toutefois ces contours durs et secs, si particuliers aux peintres flamands. Ici encore l'artiste n'a pas oublié le goût flamand, d'introduire dans la composition un grand nombre de petits objets d'ameublement : mais ils sont mieux à leur place, et obstruent moins la vue que d'ordinaire. Tous ces détails, en un mot, nous rappellent bien plus la manière douce et délicate de Memling, que le faire de Van Eyck : mais ce qui nous frappe par-dessus tout ici, c'est la parcimonie avec laquelle sont employées les couleurs, ce qui constitue un des caractères des anciens artistes vénitiens. La touche de Van Eyck est variée et plus ferme que celle d'Antonello, ses couleurs sont plus empâtées, et les accessoires sont touchés de manière à leur donner beaucoup de relief, particularités que nous n'observons guère dans le *saint Jérôme*. Finalement, nous pensons que ce tableau, dans son ensemble, porte bien plus le cachet d'Antonello que celui d'aucun autre maître.

Les Rieurs, dont Maurolyco nous a laissé la description, sont au nombre des tableaux dont nous ne retrouvons plus aucune trace; il en est de même de l'*Ecce Homo* de la Casa Agliata, signé et daté de 1470; de la *Vierge et l'enfant*, de San-Gregorio, à Messine; de *la Madone*, de San-Cassiano, qui d'après Sansovino [1] était encore à sa place en 1580, mais avait disparu en 1646, lorsque Ridolfi écrivit son livre [2]; *la Madonna del Carmine*, à Messine, décrite par Gallo [3]; *la Madone* de la

---

[1] SANSOVINO, *Venezia descritta*; Venise, 1663, in-4°; p. 225.
[2] RIDOLFI, *op. cit.*, p. 48.
[3] GALLO, *Storia Messinese*, t. Ier, p. 183, cité dans *Memorie de' Pit-*

famille Cornaro, à Trévise [1]; deux portraits, un *Dominicain* et un *Franciscain,* mentionnés par Vasari, comme appartenant à un riche Florentin, Messer Bernardo Vecchietti, qui ont été vendus et transportés hors du pays, il y a environ cinquante ans [2]; un *Saint Christophe,* peint pour les Pazzi, à San Giuliano, de Venise [3]; et le portrait d'un *gentilhomme vénitien,* signé par l'auteur, et daté de 1478, lequel appartint d'abord à la famille patricienne de Vidman, et passa en 1771, dans la collection de Bartolomeo Vitturi, à Venise. Il n'existe pas non plus de trace de la *Vierge* que Ridolfi décrit comme se trouvant dans le palais Contarini, et qui fut plus tard transportée à Anvers par un certain Van Veerle; *du Sauveur mort et les trois Maries,* tableau peint, d'après Boschini, pour la confrérie de la Sainte-Trinité à Venise; ni, en dernier lieu, de *la Vierge tenant un livre,* que l'on voyait dans la maison du baron Ottavio Tassi, de la même ville [4].

Quelle influence Antonello exerça-t-il sur le style de Domenico Veneziano? C'est un problème devenu insoluble depuis la perte des tableaux de Santa Maria Nuova, à Florence, perte qui nous met également dans l'impossibilité de vérifier l'assertion de Vasari qu'ils étaient peints à l'huile.

Les tableaux de Domenico qui nous ont été conservés, prouvent non-seulement qu'ils étaient peints à

---

tori Messinesi, p. 15. Il y a vingt ans, ce tableau fut vendu à un marchand de Quinto, près de Trévise, et ensuite à un Anglais.

[1] Il se trouvait encore à Trévise en 1771. ZANETTI, *op. cit.,* p. 21.

[2] VASARI, *op. cit.,* t. IV, p. 80. Sir C. Eastlake dit : « Ce tableau se trouvait dernièrement à Londres, dans la possession de M. Woodburn. » (EASTLAKE, *Materials,* etc., p. 211.)

[3] ZANETTI, *op. cit.,* p. 21.

[4] Il existe ici une coïncidence de sujet avec le tableau de l'Académie de Venise, n° 94.

la détrempe, mais ils portent en outre un caractère tout à fait italien. Il est néanmoins singulier que l'on trouve des traces de la manière flamande dans les œuvres d'Andrea dal Castagno. Il y a dans ses personnages un sentiment de cette sévérité qui donne un air solennel aux figures de l'*Agnus Dei* de Saint-Bavon; une dureté de contour, et un encombrement des arrière-plans qui caractérisent plutôt les artistes flamands que ceux de l'école italienne. Quelques-uns ont cru apercevoir une influence semblable dans la manière des frères Pollaioli, mais si cette influence est perceptible, c'est d'une façon plus secondaire, et simplement dans le grand nombre de joyaux dont ils chargent les costumes de leurs personnages. Il faut toutefois se rappeler que les Pollaioli peuvent être tombés dans ce défaut par suite de leur premier apprentissage comme *Orafi*, ou ciseleurs en or et en argent, art dans lequel étaient instruits à cette époque tous les grands maîtres florentins. On peut également remarquer cette influence flamande dans quelques détails secondaires des peintres florentins et lombards, d'un rang inférieur, qui imitaient Memling et Van der Weyden, entre autres chez Ambrogio Borgognone, faible et froid copiste, dont un tableau du Musée de Berlin peut être cité comme exemple.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE.

ÉCOLE DE BRUGES.



LES ANCIENS PEINTRES FLAMANDS.

BRUXELLES. — EM. DEVROYE, IMP. DU ROI.

LES

ANCIENS PEINTRES FLAMANDS

LEUR VIE ET LEURS ŒUVRES

PAR

J. A. CROWE ET G. B. CAVALCASELLE

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR

O. DELEPIERRE
Membre de la Société des Antiquaires et des Philobiblon de Londres, etc.

ANNOTÉ ET AUGMENTÉ DE DOCUMENTS INÉDITS

PAR

ALEX. PINCHART ET CH. RUELENS

TOME II

BRUXELLES
F. HEUSSNER, LIBRAIRE
16, Place Sainte-Gudule

1863

CHAPITRE XII.

LES CONTEMPORAINS DES VAN EYCK.

Lorsque Jean Van Eyck devint *varlet de chambre* de Philippe le Bon, un changement se fit dans la position des peintres attachés au duc de Bourgogne.

En même temps que l'art était honoré dans leur personne par un accroissement de considération et d'appointements, on abandonna les travaux communs de la cour, la confection des étendards, des pennons et des bannières, à des peintres subalternes. Lorsque Jean Malouel mourut en 1415, il fut remplacé par Bellechose de Brabant[1]. Celui-ci toutefois fut exclu-

[1] « Henri Bellechose de Brabant, paintre de monseigneur le duc, aux gages de huit gros par jour, par lettres datées du 5 avril 1419. » (De Salles, *Mémoires pour servir à l'histoire de France*, etc., p. 242.)

sivement employé en Bourgogne et n'est connu que pour avoir peint, pour le couvent des chartreux de Dijon, deux tableaux d'autel représentant des scènes de la vie de *saint Denis* et de celle de la *Vierge* [1].

En Flandre Jean le Voleur était le collègue de Jean Malouel, en qualité de *peintre* et de *varlet de chambre ;* il remplissait un poste d'honneur au château du duc à Hesdin. Le talent de Jean le Voleur consistait à peindre des étendards, des pennons et des bannières. A sa mort, en 1417, il fut remplacé, comme gouverneur de Hesdin, par Hue de Boulogne.

Colin ou Colard le Voleur, fils de Jean, fut employé pendant plusieurs années, en la même qualité que son père. Le château de Hesdin était parmi ses résidences, une de celles que Philippe le Bon affectionnait le plus. Il allait s'y reposer du tracas des affaires, profitant de ses courts moments de loisir, pour s'adonner en liberté à ses amusements favoris. Ce séjour contrastait singulièrement avec le château de Louis XI, près de Tours, dont les environs recélaient, comme on le sait, des piéges nombreux et des engins de mort destinés à saisir ou à estropier les passants. Ce n'est pas que le château de Hesdin ne fût aussi criblé de trappes et de bascules que nos théâtres modernes : mais elles avaient ici un but fort inoffensif, elles ne servaient qu'à l'exécution de ces farces, parfois grossières, qui faisaient le fond de la plaisanterie au moyen âge et qui ne pouvaient convenir assurément qu'aux robustes constitutions de cette époque. Quelques exemples, pris dans les documents contemporains, nous en donneront un échantillon. Un étranger sortait d'une galerie

---

[1] De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, Preuves, t. Ier, Introduction, p. lxxix, note.

pour entrer dans une salle voisine; tout à coup une figure en bois lui barrait le passage en vomissant un large filet d'eau, le promeneur saisi et mouillé jusqu'aux os devenait alors le plastron des railleries de la société. Quelquefois on poussait le jeu plus loin ; une rangée de brosses surgissaient autour du patient et le barbouillaient en un clin d'œil de blanc, de noir, ou de toute autre couleur.

Il y avait aussi des figures mécaniques assez puissantes pour saisir un homme et le rouer de coups.

Au milieu de la grande galerie, il existait une trappe, et tout auprès une figure d'ermite prédisant l'avenir. Les dames surtout devenaient ses victimes. Au moment où elles s'en approchaient pour le consulter sur ce qui devait leur arriver, le plafond s'ouvrait et il en tombait un torrent de pluie; puis des coups de tonnerre précipités se faisaient entendre, accompagnés d'éclairs, et enfin la neige succédait à la pluie. Pour se mettre à l'abri de la tempête, on cherchait un refuge dans une grotte voisine; mais soudain le parquet s'effondrait, l'on était précipité sur un sac de plumes. On vous permettait alors de vous échapper, sans autre accident. Le château de Hesdin était rempli de ces sortes de surprises. Dans la grande galerie il y avait encore, outre la trappe dont nous venons de parler, un pont qui faisait tomber à l'eau ceux qui avaient l'imprudence de le traverser. En plusieurs endroits, il suffisait de toucher un ressort pour en faire jaillir des jets d'eau; six grandes figures, placées dans le corridor, étaient munies d'un secret analogue. A l'entrée de la grande galerie, on était inondé par l'eau qui jaillissait de huit jets en même temps que trois autres tuyaux vomissaient des bouffées de farine qui se mêlait au liquide. Si la personne effrayée se préci-

pitait vers la fenêtre pour l'ouvrir, un nouvel automate se dressait devant elle, l'inondait de plus belle, et refermait la croisée. Le regard était attiré par un magnifique Missel déposé sur un pupitre : le curieux en s'en approchant était couvert de suie ou de poussière. Au même instant des miroirs réfléchissaient sa figure avec mille déformations grotesques et, tandis que la victime s'étonnait de se voir ainsi toute noircie, des jets de farine la saupoudraient aussitôt de la tête aux pieds.

Le plus compliqué de tous ces engins réunissait seul presque tout les genres de surprises. Un homme déguisé s'élançait au milieu de la galerie, effrayant la société par ses cris. Ceux qui se trouvaient dans les salles voisines accouraient au bruit, et aussitôt un grand nombre d'autres figures déguisées paraissaient armées de bâtons, et pourchassaient pêle-mêle tout le monde vers le pont d'où ils tombaient dans l'eau.

Tels étaient les grossiers passe-temps des princes et de nos aïeux au xve siècle.

Colard le Voleur était l'inventeur de toutes ces machines, pour lesquelles le duc le gratifia d'un somme de 1,000 livres. Toutefois son occupation habituelle, ainsi que celle de Hue de Boulogne, était de peindre des bannières et des pennons.

En 1443, le nom de Colard le Voleur disparaît des comptes de la cour. Hue de Boulogne mourut en 1449; son fils Jean de Boulogne lui succéda en qualité de *paintre et varlet de chambre;* mais la place de gouverneur de Hesdin fut donnée à Pierre Coustain qui prit le titre de *Paintre des Princes,* qu'on lui donne en 1450 dans les registres de la corporation de Saint-Luc.

Pierre Coustain et Jacques Hennecart étaient *paintres de Monseigneur* et directeurs *des entremetz,* à Bruges, lorsque Charles le Téméraire s'y maria en 1468 [1]. Olivier de la Marche nous a laissé une description brillante de ces *entremetz,* dans ses *Mémoires* [2].

Il décrit avec enthousiasme les fameux lions qui rugissaient si bien, sans effrayer la compagnie, et les belles bergères qui tournaient si élégamment des compliments à la jeune princesse; mais il oublie de s'occuper des beaux-arts, et dédaigne les tableaux. Il se rappelle qu'il y eut plus de dix *histoires* représentées dans les rues qui conduisaient au palais; mais les sujets lui en sont échappés, à l'exception d'Adam et Ève au paradis, et du mariage d'Alexandre et de Cléopâtre(!). Il nous parle de deux figures peintes, servant de supports aux armes de Bourgogne, l'une représentant saint André et l'autre saint Georges; mais il ne fait mention d'aucune œuvre de peintres présents à ces fêtes qui lui parût digne d'être rappelée, ou qui méritât l'admiration. Nous savons que Van der Goes était au nombre de ceux-ci, et son talent bien connu aurait pu produire quelque chose de remarquable; mais on ne trouve pas un mot à ce sujet. Il paraît que ce furent Tournai, Gand, Ypres, Cambrai, Arras, Douai, Valenciennes, Louvain, Anvers, Bruxelles, Bois-le-Duc, Dordrecht, Gorcum qui, en cette occasion, fournirent les peintres, sculpteurs et ouvriers.

Un certain Amand Regnault reçut 10 sols par jour pour se rendre à Gand, à Audenarde et *autres bonnes*

---

[1] Pour tout ce qui concerne ces peintres *voy.* DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne,* t. Ier et II.
[2] OLIVIER DE LA MARCHE, *Mémoires;* Gand, 1566, in-8°; p. 524.

villes, pour en ramener les meilleurs artistes et manouvriers du pays. Jacques Daret, maître peintre de Tournai, ayant d'autres peintres sous lui, est un de ceux qui reçurent les gages les plus élevés, car on lui paya 27 sols par jour pendant seize jours de travail *aux entremetz*.

Le salaire des autres varie de 6 à 24 sols, et on payait d'après un tarif arrêté, pour cette occasion, par les anciens et les jurés de la corporation des peintres à Bruges [1]. Parmi les trois cents personnes ainsi employées et payées d'après ce tarif, il y en a bien peu dont les noms soient connus aujourd'hui, excepté celui de Van der Goes ; mais O. de la Marche n'en fait pas la moindre mention.

Les anciens peintres d'Haerlem sont presque aussi inconnus que ceux oubliés par de la Marche. Frans Mostart qui vivait à Haerlem, en 1550, ignorait quels étaient les artistes qui avaient les premiers exercé l'art de la peinture en cette ville [2], et c'est à Van Mander seul que nous devons la conservation des noms d'Albert Van Ouwater et de Gérard de Saint-Jean. Le premier exécuta un tableau d'autel pour la chapelle des Romains, dans la cathédrale d'Haerlem, chapelle fondée par les pèlerins qui se rendaient à Saint-Pierre de Rome.

Le sujet de ce tableau rappelait son origine et représentait, au milieu d'un paysage, des pèlerins en route pour la ville sainte. Il s'y trouvait aussi deux figures de grandeur naturelle, de saint Pierre et de saint Paul. Van Mander nous apprend que la perspective était

---

[1] De Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne*, édition de Reiffenberg, Appendice ; — de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*.

[2] Van Mander, p. 206.

bien faite, et il ajoute que, d'après le témoignage des plus anciens peintres de Haerlem, c'était dans cette ville que l'on rencontrait les meilleurs paysagistes des Pays-Bas. Heemskerk était au nombre des admirateurs du talent de Ouwater, mais le témoignage de l'anonyme de Morelli prouve qu'il consistait plutôt dans la forme et le sujet de ses paysages, que dans aucune autre spécialité de l'art. Cet auteur rapporte qu'il y avait plusieurs paysages d'*Alberto d'Olanda*, dans la collection du cardinal Grimani, et Van Mander dit qu'Albert Van Ouwater était surtout fort habile dans le nu. Il fait mention d'une *Résurrection de Lazare*, dont il avait vu une copie, et dont il admirait la vigueur du dessin dans les figures nues. Les draperies, les physionomies, les mains et les pieds étaient aussi peints avec beaucoup d'art [1].

Les tableaux de Van Ouwater n'existant plus, et Van Mander ayant négligé de nous donner, ou n'ayant pas connu les dates de sa naissance et de sa mort, il nous est impossible de parler de ses productions. On a essayé d'attribuer à ce maître certains panneaux, mais la plupart du temps, sans raison suffisante. On attribue à son pinceau la *Descente de Croix*, de la collection Wallraff, à Cologne, qui présente l'inscription mutilée O W A, et qui ressemble aux œuvres de l'école mixte de Van der Weyden, de Cologne et de Nuremberg. Le Christ, maigre de formes, au corps long et exténué, exagère d'une manière pénible le style de Van der Weyden, dans ce qu'il a de désagréable,

[1] Ce tableau de Lazare représentait le saint près d'un temple à colonnes. Les juifs et le peuple étaient d'un côté et les apôtres de l'autre. On dit que Heemskerk admirait beaucoup ce tableau. (Van Mander, p. 206.)

tandis que la figure de l'homme qui tient ses mains sur les épaules du Christ, est remarquable par l'incorrection du dessin des pieds et des jambes qui caractérise les élèves d'Étienne de Cologne.

D'autres parties de ce tableau nous rappellent Wohlgemuth. Le panneau porte la date de 1480 [1], et s'il est peint par Van Ouwater, il prouve que cet artiste était de ces nombreux imitateurs qui foisonnaient dans les Pays-Bas et sur le Rhin, au commencement du XVIe siècle.

Nous avons peine à comprendre comment Van Mander peut qualifier un pareil artiste, de peintre habile en paysage et en anatomie. Remarquons encore que si Van Ouwater avait vécu jusqu'en 1480, il est difficile de croire qu'il eût pu être oublié à Haerlem, aussi promptement qu'il paraît l'avoir été. C'est pourquoi nous sommes disposés à penser que Van Ouwater est un peintre plus ancien que celui qui exécuta la *Descente de Croix* de Cologne; et en admettant ceci, on ne peut plus le regarder comme l'auteur d'autres tableaux qui lui ont été attribués par plusieurs écrivains. Il est remarquable, d'un autre côté, qu'aucun des tableaux qu'on dit être de Van Ouwater, ne se ressemblent ni par le style, ni par la manière. Le *Crucifiement* de Berlin que lui attribue Hotho, est d'un autre genre, et bien supérieur au *Christ* de Cologne; il peut être classé parmi les ouvrages d'un artiste qui imitait Memling [2]. Le *Crucifiement* de la galerie du Belvédère à Vienne, est de l'école fondée par Lucas

---

[1] Sur les volets se trouve la date de 1499. *Voy.* au chap. XVII ce que nous disons sur l'influence de l'école flamande à l'étranger.

[2] *Catalogue de Berlin*, n° 573. *Voy.* au chap. XV, « Imitations de Memling et de Van Eyck. »

de Leyden [1]. Passavant, en 1841, supposait que le tableau d'autel de Dantzig devait être attribué à Van Ouwater, à cause de sa ressemblance avec le *Crucifiement* de Vienne [2].

Le résultat final de l'examen que nous venons de faire est qu'il exista jadis à Haerlem un peintre dont le nom nous a été conservé, mais dont les ouvrages sont perdus.

Une incertitude semblable règne au sujet de l'époque où vécut et mourut Gérard de Saint-Jean. Van Mander nous apprend qu'il était élève d'Albert Van Ouwater, et que son nom lui vient du monastère des chevaliers de Saint-Jean, à Haerlem, où il résidait ordinairement [3]. Il mourut à l'âge de vingt-huit ans. On rapporte qu'à la vue d'un de ses tableaux, Albert Durer avait dit que l'artiste était certainement né peintre [4]. Van Mander assure que Gérard peignit, pour la cathédrale de Haerlem, un grand tryptique dont le centre représentait le *Crucifiement*, et les volets, des scènes de la vie du Christ [5]. Gérard exécuta aussi une vue de l'intérieur de cette cathédrale. Ces tableaux ne sont plus connus, non plus que d'autres travaux de ce maître, entre autres un tableau exécuté pour le couvent des chanoines réguliers, à Haerlem, et plusieurs qui se voyaient dans la collection du cardinal Grimani à Venise [6]. Michiels [7] et d'autres auteurs prétendent que les deux volets du tryptique de Haerlem se trou-

---

[1] *Catalogue du Belvédère*, 2e salle, n° 10.
[2] *Kunstblatt*, 1841, n° 10.
[3] VAN MANDER, *op. cit.*, p. 206.
[4] *Reliquien von* A. DURER; Nurenberg, 1828. (Publié par CAMPE.
[5] VAN MANDER, p. 206.
[6] *Anonimo* di Morelli, p. 76.
[7] MICHIELS, *op. cit.*, t. II, p. 236.

vent aujourd'hui dans la galerie du Belvédère à Vienne.

Le premier représente une *Descente de croix*, où l'on peut remarquer, dans la composition et dans l'arrangement des groupes, une étude de la manière de Van der Weyden; et le second, la *Vie et la Mort de saint Jean-Baptiste*. Si ces tableaux sont réellement l'œuvre de Gérard de Saint-Jean, ils suffisent pour démontrer que ce peintre appartenait au XVIe siècle. Les tons sont brunâtres, il y a une certaine fermeté de dessin, mais sans grande connaissance de l'anatomie. L'artiste paraît suivre l'école de Quentin Matsys, dont on peut découvrir l'imitation dans les laides figures et le nez proéminent des personnages principaux. La tradition rapporte que ces peintures furent enlevées du couvent des chevaliers de Saint-Jean par les Espagnols. Elles firent plus tard partie de la collection de Charles Ier d'Angleterre, ainsi que le prouve l'inscription suivante : « Ceci est la seconde pièce, qui était au nombre « des cinq tableaux offerts au Roi, à Saint-James, par « les ambassadeurs de l'État [1]. »

La Pinacothèque de Munich présente, sous le nom de Gérard, trois tableaux, formant un tryptique. Ils sont de la même date que les précédents, mais d'une exécution médiocre [2].

Durant cette période de l'histoire de la peinture à Harlem, l'art semble n'avoir pas non plus fait de grands progrès à Leyden, où nous ne rencontrons aucune trace de la peinture à l'huile, au commencement du XVe siècle. Engelbert, un graveur, dont on

---

[1] *Catalogue du Belvédère*, 2e salle, nos 31 et 34. Panneau : 5 pieds 6 pouces sur 4 pieds 5 pouces.

[2] *Catalogue de Munich*, nos 84, 85 et 86. *Le Christ quittant sa mère, la Descente de croix et la Résurrection.*

rencontre encore les œuvres datées de 1466-1467, vivait alors en cette dernière ville, et fut le maître d'Engelbrechtzen qui donna plus tard des leçons à Lucas de Leyden.



CHAPITRE XIII.

HANS MEMLING.

C'est un étrange résultat de la position sociale des peintres du XVe siècle, et ce résultat est cependant assez naturel, que leur histoire personnelle présente très-peu d'intérêt, malgré l'admiration qu'ont toujours inspirée leurs ouvrages. Les sentiments, l'enthousiasme, l'éducation des peintres étaient en dehors du cercle d'idées de ceux qui les employaient. Les artistes obtenaient l'appui de leurs patrons, qui, en les protégeant, en retiraient peut-être plus d'éloges et de flatteries que l'on n'en accordait aux humbles possesseurs du talent eux-mêmes. C'est à cela que l'on doit attribuer en grande partie le défaut de renseignements sur la vie des premiers peintres flamands.

De même que dans l'histoire de la peinture véni-

tienne nous connaissons bien mieux les Bellini que Giorgione, de même en Belgique ou possède encore moins de détails sur Memling que sur son maître. Ses tableaux étaient admirés et vantés partout, mais il règne une égale incertitude sur le lieu de sa naissance et sur celui de sa demeure. Bruges qui devrait élever un monument à sa mémoire, et dont plusieurs établissements sont décorés de ses œuvres gracieuses, Bruges ne sait rien sur sa jeunesse, qu'une légende dénuée de toute valeur historique. Le souvenir que l'on avait gardé était si affaibli, que ce peintre dont les ouvrages étaient des plus recherchés en Italie, en Allemagne et en Espagne, ne fut tiré de l'oubli que cent ans plus tard, par ce passage de Van Mander : « Pour ce qui « regarde quelques-uns de nos artistes dont l'existence « m'est plus connue par la vue de leurs tableaux que « par les renseignements que j'ai pu me procurer sur « l'époque où ils vécurent, je dois citer d'abord à « Bruges un maître ancien célèbre, Hans Memme- « linck [1]. »

Puis quelques lignes sont consacrées à ses œuvres, et le nom de Memling disparaît pour faire place à ceux de Martin Heemskerk et de Van Orley, qui firent de la peinture une sorte de trafic dont leur pays recueillit peu d'honneur.

La postérité néanmoins reconnut le talent supérieur de notre peintre ; mais au lieu de discuter d'abord la nature de son mérite, on s'épuisa en digressions oiseuses sur la manière d'épeler son nom. On ne doute plus aujourd'hui que ce nom doive s'écrire *Memling.*

---

[1] VAN MANDER, p. 205. L'édition de Van Mander, par J. de Jongh, étant très-inexacte, c'est la première édition que nous avons constamment suivie.

Non-seulement Van Mander le nomme ainsi, mais encore d'autres auteurs tels que l'Anonyme de Morelli, qui le traduit par *Memelino*, et Goltzius, peintre et graveur bien connu du XVIIe siècle, qui a mis l'inscription suivante sur l'une de ses gravures représentant le Crucifiement : *Joan. Memelinck inv. Jul. Goltzius fec. Vrindts excudit*, 1656 [1].

Descamps est le premier qui ait prétendu que le nom était *Hemmelinck*[2], s'appuyant sans doute sur la manière dont il est inscrit sur les panneaux de l'hôpital de Bruges. La première et la troisième lettres sont certainement différentes dans chacune de ces signatures, mais cette particularité ne prouve rien, car l'on trouve la lettre M écrite des deux manières dans les archives de l'hôpital même, ainsi que sur plusieurs médailles et inscriptions de l'époque. Les Allemands seuls prétendent que la version de Descamps est encore la vraie, car ils possèdent la généalogie d'une famille de Hemlings qui demeurait à Constance, et ils supposent que Hans en était un des membres. Ils fondent de plus leur théorie sur un passage du *Nieuw Tractaet*, de Van Vaernewyck, espèce de chronique rimée dans un détestable jargon, où l'auteur s'exprime ainsi : « Les maisons de la ville de Bruges sont remplies « des peintures de l'allemand Hans [3]. » Cependant Van Mander a démontré que le *Deutschen Hans* ne désigne pas Hans Memling, mais bien Hans Singer, peintre né à Zinger, dans la Hesse, et qui était maître dans la corporation d'Anvers, en 1543.

---

[1] J. G. A. FRENZEL, *Sammlung der Kupferstiche des Grafen v. Sternberg Manderscheid ;* Dresde, 1836-1842, in-8°.

[2] DESCAMPS, *Voyage pittoresque*, etc. ; Paris, 1753, in-8°.

[3] VAN VAERNEWYCK, *Nieu tractaet*, etc., *van dat edel graefscap van Vlaenderen ;* Gand, 1562, in-8°.

Sans décider si Memling est né à Bruges, comme quelques-uns le supposent, d'après les paroles de Van Mander, ou à Damme, comme l'affirme Descamps, qui ne cite pas la source où il a puisé cette assertion, nous dirons qu'il devint l'élève de Van der Weyden, et comme tel, il est probable qu'il passa sa jeunesse à Bruxelles, plutôt qu'en aucun autre lieu. Vasari en fait mention sous le nom de *Ausse*, en un endroit, et de *Hauesse*, en un autre, comme disciple de Rugiero [1]; et le catalogue des tableaux de Marguerite d'Autriche, à Malines, cite un tableau d'autel dont le centre est peint par Roger, et les volets par *Maître Hans* [2].

Memling travailla donc, pendant quelque temps, avec son maître qu'il assistait, tout en recevant ses leçons. Nous possédons un portrait qui passe pour le sien et qu'on dit avoir été exécuté en 1462. Le personnage représenté paraît âgé d'environ trente ans. Nous ne croyons pas toutefois que ce tableau ait été peint par lui, et nous doutons même que ce soit son portrait [3]. L'Anonyme de Morelli avance que la galerie du

---

[1] VASARI, *op. cit.*, Introd., t. Ier, p. 163, et t. IV, *Vita d'Antonello da Messina*, p. 76.

[2] LE GLAY, *Correspondance de Maximilien*, etc. ; — DE LABORDE, *Inventaire des tableaux de Marguerite d'Autriche*.

[3] Passavant parlant de ce portrait (qui était dernièrement dans la galerie de M. Rogers, et qui appartenait jadis à M. Aders), dit : « Ce « serait le portrait de Memling lui-même, tel qu'il se trouve à l'hôpi- « tal. Personne à Bruges n'en avait connaissance, et Descamps n'en « fait pas mention. Il est tout à fait dans le style de Memling, et je ne « doute pas qu'il ne soit de sa main. En admettant que ce soit son « portrait, le bras blessé et la date de 1462 prouvent l'époque à « laquelle Memling se trouvait à l'hôpital. » (*Kunstreise*, p. 94.)

Il est nécessaire de faire remarquer que toutes les autorités, en finissant par Descamps, fixent la date de la maladie de Memling, à l'an 1477. Le costume de ce portrait est celui de l'époque, et n'appartient pas particulièrement à l'hôpital. Dans l'*Adoration des Mages*, par Memling, un des spectateurs est représenté avec une longue barbe et un bonnet jaune. Le costume du portrait de 1462 est différent.

cardinal Grimani, à Venise, renfermait un portrait d'Isabelle, femme de Philippe, duc de Bourgogne, exécuté par *Zuan Memelino*, en 1450. Cette assertion paraîtra hasardée, si l'on considère qu'à cette époque Van der Weyden était dans toute la force de son talent, et que Memling ne faisait que débuter. Pourquoi la cour aurait-elle employé l'élève, au lieu du maître, pour peindre le portrait de la duchesse de Bourgogne, que Van Eyck avait déjà fait, lorsqu'elle était jeune, que Roger aurait pu transporter sur la toile, lorsqu'elle fut devenue plus âgée, et qui eût pu poser, si elle l'avait voulu, devant des artistes en renom, tels que Van der Goes et d'autres?

Nous doutons également que Memling ait été en Italie, soit comme élève de Van der Weyden, soit pour son propre compte; car les tableaux peints par lui que l'on possédait dans ce pays, à l'époque de Vasari, étaient exécutés d'après sa dernière manière et dans son style le plus parfait. Il ne révèle pas non plus, dans aucune partie de l'art, les tendances qui se seraient développées en lui, s'il avait étudié les écoles italiennes. Dans tous les cas, il n'aurait pu peindre le portrait d'Isabelle de Portugal, en 1450, et accompagner Van der Weyden qui était à Rome en cette année [1].

Nous penchons plutôt à croire qu'il fut employé à la cour; en effet, le catalogue de la galerie de Margue-

---

[1] « Michiels prétend que Memling doit avoir été en Italie, parce qu'il a reproduit, dans un de ses tableaux, une vue du Colysée, dans l'éloignement; mais ce n'est pas une copie exacte de ce monument. Il ajoute qu'il copia les chevaux de bronze de Venise, dans son tableau du *Martyre de saint Hippolyte*. — Nous n'apercevons aucune ressemblance entre ces chevaux et ceux de Venise, outre que nous ne pensons pas que ce tableau soit de Memling. » (*Voy.* MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande*, t. II, p. 293.)

rite d'Autriche fait mention d'une *Madone, avec saint Jean et sainte Barbe* sur les volets, peints par Maître Hans [1]. La tradition rapporte qu'il suivit Charles le Téméraire, dans ses campagnes, et Descamps nous dit qu'il s'enrôla comme simple soldat, après avoir perdu sa dignité et sa fortune dans le libertinage. Il existe à ce propos une légende assez intéressante.

Peu de temps après que Charles le Téméraire eut été tué à la bataille de Nancy, il paraît que les restes épars de son armée retournèrent en Flandre.

Parmi eux se trouvait Memling, blessé, mourant de faim et harassé. Ce fut durant une nuit d'hiver de l'année 1477 qu'on le vit, dans un pitoyable état, se traîner dans les rues de Bruges et aller sonner à la porte de l'hôpital Saint-Jean.

Cet ancien bâtiment, dont la fondation date de plusieurs siècles, était destiné à recevoir et à héberger les pauvres et les malades nécessiteux de Bruges, de Maldeghem et des environs. De vénérables sœurs prêtaient leurs soins aux femmes, et des moines étaient chargés de la surveillance des hommes. L'entrée de cet hôpital qui existe encore, forme une voûte en plein cintre, donnant sur une rue étroite mal pavée, où croissent de grandes herbes. Dans la cour, on voit se promener à l'ombre de quelques tilleuls chétifs un petit nombre de convalescents : une porte, sur la gauche, conduit à l'intérieur dont les galeries, semblables aux anciens cloîtres, sont remplies de lits où les malades attendent la fin de leurs tourments. Ces grilles antiques, ces colonnes massives et jusqu'au costume étrange des religieuses, tout fait une

[1] Le Glay, *op. cit.*; — Passavant, *Kunstblatt*, 1843, n° 62; — de Laborde, *Inventaire*, etc., p. 25.

singulière impression sur l'étranger : on se croirait transporté tout à coup en plein moyen âge. Plus avant dans la cour, est un autre bâtiment qui renferme les trésors de l'hôpital, la châsse de sainte Ursule, et les tableaux de Memling. C'est là qu'il se réfugia dans sa détresse. Il eut à peine la force de sonner, et tomba évanoui devant la porte; les religieuses le transportèrent dans une de leurs salles et lui prodiguèrent leurs soins. Les écrivains belges ont répété assez complaisamment, que si Hans fut reçu à l'hôpital, ce fut comme natif de Bruges, vu qu'il était contraire aux règles de la fondation d'admettre des personnes qui n'étaient point de cette ville ou de Maldeghem ; mais comme ils ajoutent en même temps que Hans était si changé et si défiguré par ses blessures qu'on ne pouvait le reconnaître, il faut supposer qu'on l'admit sans l'interroger. Ce fut seulement durant sa convalescence que les moines le reconnurent, car se sentant beaucoup mieux, il demanda des pinceaux, peignit la *Sibylle Zambeth*, et révéla son nom. Ensuite, par un sentiment de reconnaissance, il exécuta tous les autres tableaux que l'on conserve à l'hôpital.

Que Memling ait suivi l'armée de Charles le Téméraire, ce n'est pas chose impossible : mais ceux qui disent que le tableau de la Sibylle Zambeth est l'œuvre de ses heures de loisir, durant sa convalescence, comptent trop sur l'ignorance du public [1]. C'est un travail de sa jeunesse, et Memling doit avoir été employé par le supérieur de l'hôpital bien longtemps avant l'année fatale qui se termina par la mort de Charles le Téméraire.

---

[1] MICHIELS, *op. cit.*, t. Ier, p. 305 ; — *Notice sur les tableaux du Musée de l'hôpital Saint-Jean à Bruges*, 5e édition, 1861, p. 11.

Deux portraits de la famille Moreel paraissent peints à cette époque.

De récentes découvertes ont prouvé que, quoique Memling fût pauvre et dans la détresse en 1477, sa présence dans le camp de Charles est plus que problématique. On conserve aux Archives de Bruges un document où se trouve le nom de Memling; c'est un inventaire de ce que possédait la corporation des *Librairiers*, et l'on y lit :

« En outre leur tableau à quatre volets où se trouvent peints Guillaume Vreland et sa femme, de la main de feu maître Hans [1]. »

Cet inventaire fut fait en 1499, époque où il est évident que Memling n'existait plus. Les archives de la confrérie des *Librairiers* renferment encore les mentions suivantes : « Anno 1477. Item, donné au menuisier v escalins gr., dont III pour les volets, que j'avançai à maître Hans, de la part de la Guilde. [2] »

Il paraîtrait d'après cela que notre artiste était assez pauvre pour qu'il eût besoin de sommes très-minimes, et qu'il avait si peu de crédit, qu'il ne pouvait se procurer des volets pour ses tableaux, sans assistance.

On y lit encore : « Item, dépensé pour Guillaume Vreland, XII gros, lorsque l'exécution des volets de notre tableau fut confiée à maître Hans [3]. »

---

[1] « Noch bovendien huerlieder autaer tafle metten vier dueren daer aen zynde daer Willem Vreland ende zyn wyf zaligher gedachte in ghecontrofeit zyn, ghemaect by der hand van wylen meester Hans. » C. CARTON, *Quelques notes sur Hemling. (Annales de la Société d'émulation de Bruges*, 2e série, t. V, p. 331.)

[2] « Item, ghegheven der scrinewerker v sc. gr., te weten II sc. voor I cassyn van onse tafle, en III sc. van de duerkins dien ic meestre Hans hebbe gheleend van de Ghilde weghe. » *(Ibid.)*

[3] « Item, verleid tot Willem Vreland XII g., als de duerkins van onse tafle waren meestre Hans besteet te makene. » *(Ibid.)*

Il faut se rappeler que ces dépenses furent faites en 1477, à l'époque où les historiens rapportent que Memling était malade à l'hôpital.

Voici un autre passage : « Item, payé de nouveau » au menuisier, pour deux autres volets, quatre » escalins [1].

« Item, avancé à maître Hans, I livre gr. à compte » sur les deux volets qu'il doit peindre pour nous [2]. »

Il est évident que Memling était trop pauvre pour travailler, sans qu'on lui fît des avances.

On trouve en outre, dans les archives une souscription ouverte pour le payement du tableau d'autel, laquelle produisit 30 escalins, et dans les comptes de 1478 : « Item, donné en une seule fois à maître » Hans, III livres, II escalins [3]. »

Telle était la misérable position de Memling, à cette époque.

Quoique le *Mariage mystique* de l'hôpital de Bruges, soit daté de 1479, il pourrait y avoir erreur, car la signature est certainement fausse, et M. de Bast lui-même en est convenu. Le style y est moins parfait, et ne révèle pas une aussi longue pratique, que l'*Adoration des Mages* de la même galerie. Il est à remarquer que la signature et la date du *Mariage mystique*, ont été raturées et surchargées, et il est probable que si l'on retrouvait l'ancienne inscription, elle servirait à réfuter l'histoire de la maladie et de la convalescence de Memling.

On rapporte que frère Floreins, jaugeur public de

---

[1] « Item, noch bet. de scrinewerker van II and. duerkins IV sch. gr. » *(Ibid.)*

[2] « Item, bet. meestre Hans up de II duerkins die hy heeft van ons te makene, I lib. gr. » *(Ibid.)*

[3] « Item, ghegheven meestre Hans, al samen in een, III lib. II sch. » *(Ibid.)*

Bruges, fut le plus actif protecteur de notre peintre, durant ses travaux à l'hôpital; mais aucun document n'appuie cette assertion.

Le *Mariage mystique* lui-même contient le portrait de ce fonctionnaire, la jauge à la main, entouré de ses tonneaux, et il porte sur l'extérieur des volets les portraits de Jacques de Keuninck et d'Antoine Seghers, l'un maître directeur, l'autre boursier de l'hospice, contemplant leurs patrons respectifs, saint Jacques de Compostelle et saint Antoine l'ermite. On y voit aussi le portrait d'Agnès Cazembrood, supérieure, et de Claire Van Hultem, avec leurs patronnes, sainte Agnès, et sainte Claire [1]. Le monogramme du cadre représente, dit-on la jauge dont se servait frère Floreins; mais il est difficile de voir dans cette circonstance une preuve décisive que ce religieux ait commandé plus spécialement ce tableau. Quoi qu'il en soit, les portraits des supérieurs de l'institution occupent, dans le tableau, la place d'honneur qui était ordinairement assignée aux donateurs par les artistes des Pays-Bas.

Il est à penser que notre peintre travailla indifféremment pour tout l'établissement, car, en 1479, il exécuta l'*Adoration des Mages*, dont Floreins fut cette fois le donateur [1].

En 1480, Adrien Reims, supérieur de l'hôpital, lui commanda les sujets qui devaient orner la châsse de sainte Ursule. On dit qu'après que Memling eut terminé la *Sibylle Zambeth*, frère Floreins conçut l'heureuse idée de lui faire représenter sur une châsse, une suite de scènes de la vie de sainte Ursule et de ses compagnes. Mais M. Passavant nous fait connaître

---

[1] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 30.

qu'en 1843 la supérieure de l'hôpital lui communiqua certains détails tirés, disait-elle, des archives auxquelles elle ne pouvait lui donner accès. Il en résulte qu'Adrien Reims, supérieur de l'hôpital, avait chargé Memling, en 1480, de peindre la châsse, et lui avait donné de l'argent pour se rendre à Cologne; qu'il se rendit dans cette ville à deux reprises différentes, et que le travail fut achevé en 1486 [1]. Ces faits, qui n'ont pas été contestés, contredisent jusqu'à un certain point l'assertion positive de quelques savants, que Memling ne reçut jamais rien pour ses tableaux de l'hôpital. Il est tellement évident qu'il peignit, d'après nature, des points de vue de Cologne, de Mayence et de Bâle, que tous les Belges affirment qu'il visita les bords du Rhin, mais ils attribuent cette connaissance du pays à un voyage qu'il y fit dans sa jeunesse. Il paraît hors de doute que son voyage à Cologne et à Bâle fut entrepris à la demande de son patron Adrien Reims.

Memling demeura quelque temps dans ces parages, et prit des esquisses de plusieurs endroits. Il étudia sans doute les tableaux des anciennes écoles du Rhin, car l'influence allemande se révèle visiblement dans les figures de la châsse, preuve qu'il étudia aussi les types de ce pays.

En dessinant sur les panneaux du reliquaire les scènes émouvantes qui marquèrent le voyage de sainte Ursule et de ses compagnes, il écarta la version fabuleuse pour adopter la légende la plus probable qui ne donnait que onze compagnes à la sainte.

---

[1] PASSAVANT, *Kunstblatt*, 1843, n° 62. — « En 1477, notre artiste peignit, selon toute vraisemblance, *la Sibylle* dont nous avons parlé, puis il commença la châsse de Sainte-Ursule. » (MICHIELS, *op. cit.*, p. 335.)

Il ne pouvait d'ailleurs agir autrement, car les religieux et les religieuses de l'hôpital de Bruges, convaincus qu'eux seuls possèdaient les ossements de ces martyrs, rejetaient la légende qui en élevait le nombre jusqu'à onze mille. Le duc Ernest de Saxe, dans son journal d'un voyage à travers la France et la Belgique en 1613, dit que les os et les crânes que l'on montre comme les reliques de ces martyres à Sainte-Ursule de Cologne (où l'on peut encore les voir aujourd'hui), provenaient uniquement de fouilles exécutées dans un des cimetières de cette ville.

Si Memling avait traversé les Alpes, il aurait pu représenter avec exactitude les montagnes couvertes de neige à travers lesquelles passa la pieuse cohorte ; mais il ne le fit pas, et Bâle paraît avoir été le lieu le plus éloigné qu'il visita. Ceux qui croient à son voyage en Italie, éludent la difficulté, en supposant qu'il s'y rendit par la France [1].

Lorsque la châsse fut achevée, Memling fut chargé de nouveaux travaux pour un autre hôpital de Bruges, celui de Saint-Julien [2]. Le tableau de saint Christophe, à l'académie de Bruges, quoique daté de 1484, peut avoir été peint plus tard, vu que la signature a été évidemment retouchée, et peut-être repeinte. C'est une des plus belles productions du maître, quoiqu'elle soit très-endommagée par le temps et par les restaurations. En 1780, on montrait encore d'autres tableaux de lui à Bruges, ce qui prouve que son temps ne fut pas exclusivement employé à l'hôpital de Saint-Jean.

Pierre Bultynck, de la corporation des corroyeurs,

---

[1] MICHIELS, *op. cit.*, t. II, p. 295.
[2] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, p. 11 ; — MICHIELS, *op. cit.*, t. II, p. 309.

obtint, en 1480, une copie de l'*Adoration des Mages*, faite en 1479, et la plaça dans la chapelle des corroyeurs à l'église de Notre-Dame. Les portraits de Pierre Bultynck et de sa femme Catherine Van Ryebeke se trouvent sur les panneaux. Les corroyeurs vendirent ce tableau qui, en 1780, appartenait à M. de Coek, marchand de tableaux à Anvers [1].

En 1437, Memling exécuta, pour l'hôpital de Saint-Julien, à Bruges, un diptyque, commandé par un certain Martin Van Nieuwenhoven, qui devint échevin de la ville en 1492 [2].

Différents tableaux de Juan Flamenco ont fait supposer que Hans Memling et cet artiste représentaient le même personnage. Antonio Ponz [3] fait mention de cinq peintures dans le chœur de Los Legos du couvent des chartreux de Miraflores, représentant des épisodes de la vie et du martyre de saint Jean-Baptiste. On les attribua longtemps à Lucas de Leyden. Ponz découvrit dans les archives du couvent que le *Bautismo (Baptême)* du chœur de Los Legos avait été commencé par maître Juan Flamenco, en 1496, dans le couvent même, et terminé par l'artiste en 1499. Sans compter la nourriture et le logement, ce tableau avait coûté la somme de 27,735 maravedis. Ces cinq épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste ne se retrouvent nulle part, et par conséquent il y a lieu de croire qu'ils sont perdus. A Berlin, il existe trois tableaux représentant des scènes qui répondent à ce sujet, et Francfort en possède une copie.

Il paraît que ceux de Berlin proviennent du couvent

---

[1] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, pp. 13 et 14.
[2] *Ibid.*, pp. 12 et 13.
[3] Ponz, *Viage de España*, t. XII, p. 50.

même dont nous venons de parler, mais ce sont des œuvres de Van der Weyden. Il est donc impossible de dire si Juan Flamenco est le peintre de l'hôpital de Bruges. Un très-grand nombre d'artiste flamands ont porté le nom de Jean. Si, comme le dit Mme Schopenhauer, Memling est le peintre du couvent de Burgos, il peut, à titre égal, être appelé le peintre de Palencia, car une chapelle, dans la cathédrale de cette ville, possédait onze tableaux de *Juan de Flandes*, qui, en 1509, selon les archives, s'engagea à les terminer en trois années, pour 500 ducats [1].

Mais l'écrivain qui s'est le plus récemment occupé des artistes flamands, nie le fait du voyage de Memling en Espagne, pour d'autres motifs. Il pense qu'il aurait pu exécuter tous les tableaux mentionnés dans le *Viage* de Ponz, et les avoir envoyés en Espagne. Il n'alla jamais à Burgos, car un charmant diptyque peint pour le couvent des Dunes, en 1499, prouve que Memling se trouvait encore en Flandre à cette époque, qui est précisément celle que les archives de Miraflores assignent à l'achèvement des tableaux de Los Legos [2].

Mais le gracieux diptyque de 1499 n'est pas de Memling, comme chacun peut s'en convaincre en visitant la galerie d'Anvers [3]. La meilleure preuve de l'authenticité du tableau est son exécution, et il n'est nullement dans le genre de Memling.

En outre, il n'est pas douteux, d'après les documents que nous avons cités, que, durant l'année 1499, Memling cessa de vivre. Les œuvres nombreuses qui nous

---

[1] PASSAVANT, *Kunstblatt*, 1843, n° 61.
[2] MICHIELS, t. II, pp. 311 et 312.
[3] *Catalogue d'Anvers*, n°s 37-40.

restent de cet artiste, celles mêmes qui ne portent ni date ni signature, mais où il est aisé de reconnaître sa touche, son dessin et son coloris, tendent à prouver que ce ne fut pas un homme d'une conduite déréglée, et que la main qui traça ces compositions délicates et d'un extrême fini, ne fut pas celle d'un rude soldat. Il est fort douteux qu'il porta jamais les armes. Il paraît, au contraire, avoir joui de la protection de plusieurs familles nobles. Les Cliffords, représentés dans le tableau d'autel de Chiswick, sont l'œuvre de son pinceau, et non de celui de Van Eyck. Les panneaux des galeries de Vienne, de Munich, de Florence et de Turin, attestent à suffisance que Memling employa patiemment et constamment son temps à peindre, et non à se battre.

CHAPITRE XIV.

CHEFS-D'ŒUVRE DE MEMLING.

Le trait caractéristique de Memling, c'est la grâce et la poésie de ses compositions. C'est une peinture lyrique, tandis que les œuvres de Van Eyck se rapprochent davantage de l'épopée.

A l'école de Van der Weyden, il parvint à perfectionner ou plutôt à réaliser ce que le maître n'avait réussi qu'à exécuter en partie, et même ce que celui-ci ne faisait que deviner. Les formes allongées et raides de Roger conservèrent leur longueur, mais Memling sut leur donner de la grâce et de l'élégance. Les draperies anguleuses et massives, qu'affectionnait le maître, se simplifièrent et s'assouplirent sous le pinceau de l'élève; en un mot, il perfectionna le style de son maître, partout où il pouvait introduire des

améliorations. Ses groupes acquirent une symétrie parfaite; ses paysages s'ornèrent d'épisodes habilement distribués dans les arrière-plans. Il y répand une simplicité si élégante, un ton si riche et si chaud, qu'on ne s'aperçoit pas même qu'ils sont parfois surchargés. Mieux que Van der Weyden il rend l'espace et le lointain, prouvant par là qu'il possède, à un plus haut degré que son maître, le sentiment de la couleur et de la perspective aérienne. Mais il laissa au même point la science du dessin linéaire, et cette branche essentielle de l'éducation artistique lui resta presque aussi étrangère qu'elle l'avait été aux élèves de Van Eyck. Quoiqu'il ne parvînt jamais à saisir, parmi les nombreux modèles qu'il avait eu l'occasion de rencontrer, un type noble et idéal, presque toujours on retrouve dans ses œuvres un genre de beauté doux et tendre. Ses madones aux cheveux dorés, tantôt flottants sur les épaules, tantôt rattachés, par un diadème, sur un front empreint d'une noble dignité, ou relevés derrière la tête en boucles gracieuses, respirent une ineffable sérénité et un sentiment profond, qui attestent irrécusablement le goût du maître et sa connaissance approfondie de l'art. Quant à l'Enfant Jésus, quoique Memling lui prête les formes allongées et parfois peu gracieuses, qui caractérisent ce type chez Van der Weyden, il réussit cependant à lui donner un ton plus naturel dans les chairs, des traits plus nobles, de plus beaux yeux, un plus beau front, et il ne le défigure point par cet air vieillot qui le dépare d'une manière fâcheuse dans les tableaux de Van Eyck. Les personnages de Memling sont de simples portraits d'hommes intelligents, mais rien de plus. Il était fort habile dans l'art de diversifier les expressions, et il rendait avec un égal bonheur le grave ascétisme de

saint Jean-Baptiste et la physionomie douce et rayonnante d'espoir de saint Jean l'Évangeliste.

Toutefois, son talent brille davantage dans les figures de femmes. Le coloris de Memling, surtout dans ses derniers ouvrages, nous porte à croire qu'il recueillit plus de fruit des leçons de Jean Van Eyck que de celles de Van der Weyden. Cependant, la transparence et la clarté de ses teintes sont le résultat des premières études auxquelles il se livra sous la direction de Van der Weyden, dans les anciens procédés de la détrempe.

Dans ce genre, en effet, l'artiste n'atteint la vigueur nécessaire que par la superposition de plusieurs tons qui se renforcent, en commençant par les plus clairs. Il fallait beaucoup d'habileté pour juger du ton réel que prendrait la couleur lorsqu'elle serait séchée et vernie. Des teintes claires et légères étaient donc nécessaires dans la détrempe, et Memling, par habitude, sans doute, continua d'appliquer le même procédé lorsqu'il peignit à l'huile.

Il emploie toujours peu de couleurs, et la couche en est si mince que souvent l'on aperçoit le dessin à travers. Aussi n'échappe-t-il pas au principal inconvénient de cette méthode : ses peintures manquent de relief.

Comme les tableaux qu'il exécuta pendant le cours de ses études sous Van der Weyden sont perdus, nous ne pouvons juger du développement de son talent.

Si l'assertion de l'*Anonimo*, au sujet du portrait d'Isabelle de Portugal, peint en 1450, était fondée, on pourrait supposer que Memling possédait déjà à cette époque un talent fort remarquable. Mais la perte de ce tableau rend impossible toute vérification à cet égard.

Quant au portrait daté de 1462 [1], des collections Ader et Rogers, nous ne pouvons le prendre pour guide, parce que nous hésitons à l'attribuer à Memling. La figure est celle d'un homme de trente ans, vêtu d'un habit rouge pourpre, et la tête couverte d'un bonnet de même couleur et de forme conique, suivant la mode du temps. Les mains sont croisées, et paraissent s'appuyer sur une croisée, ou sur un pupitre. Par une ouverture, à gauche, on entrevoit un petit paysage. Le coloris fade et monotone, présentant une surface dure et sans relief, est loin de rappeler celui des chefs-d'œuvre de Memling. La fixité du regard et la raideur de la pose sont aussi bien éloignées de la grâce et du sentiment auxquels ce maître nous a habitués ; les attaches sont lourdes, défaut que l'on ne rencontre pas chez lui. L'ensemble, sans délicatesse et sans douceur dans les contours, porte le cachet d'une école qui imite à la fois Van Eyck et Memling [2].

Nous trouvons, d'un autre côté, les qualités du maître parfaitement développées dans la *Sibylle Zambeth* de l'hôpital de Bruges, et dans les portraits de M. Van der Schrieck, à Louvain, quoique dans tous on aperçoive la trace des efforts d'une main encore peu exercée qui cherche la perfection, plutôt que le travail d'un artiste consommé.

La *Sibylle Zambeth* porte le costume du xve siècle et un bonnet pointu d'où retombe un voile blanc transparent. La couleur sombre de son habit est relevée par une écharpe blanche croisée sur la poitrine. Les mains

---

[1] En dernier lieu, dans la collection de feu M. Rogers. Panneau : 12 pouces sur 7 ½. — Quant au portrait de Memling, âgé de 65 ans, *voy.* l'*Anonimo* de Morelli, p. 76.

[2] *Voy.* plus loin les tableaux de l'école de Louvain. M. Waagen doute, comme nous, qu'il faille attribuer ce portrait à Memling.

sont croisées. Nous trouvons ici une couleur claire, mince et plate, peu d'ombre, point de relief, mais un fini d'une extrême délicatesse [1] Le même caractère marque les portraits de M. Van der Schrieck. Ceux-ci représentent un homme et une femme dans l'attitude de la prière, et comme s'ils étaient placés à une fenêtre : au-dessus des balustrades, on aperçoit un paysage dans le fond.

L'homme dont le nom et les armoiries se trouvent sur le panneau, est Guillaume Moreel. Il a les cheveux courts, coupés carrément sur le front, et porte un habit de couleur foncée, fermant au col.

La femme est Barbe de Vlaenderbergh *alias* de Herftvelde, ainsi que l'indiquent son nom et ses armes. Elle est coiffée du bonnet pointu de l'époque, avec un voile. Elle porte une robe brune et un collier de perles [2].

De ces faibles productions de la jeunesse du peintre à la perfection du *Mariage mystique* [3] de l'hôpital de Bruges, il y a une immense distance.

Mme Jameson a si bien décrit ce dernier tableau que nous ne pouvons mieux faire que de la copier :

« Le tableau d'autel peint pour les sœurs hospita-
« lières de l'hôpital Saint-Jean à Bruges, représente la
« Vierge assise sous un dais. Son trône est environné
« d'une riche tapisserie, et deux anges gracieux sou-
« tiennent une couronne au-dessus de sa tête. Sur la
« droite, sainte Catherine, richement costumée, en
« princesse, est agenouillée à côté de la Vierge, et un
« charmant enfant Jésus se penche en avant et lui

---

[1] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, n° 5. Panneau : 0m,27 sur 0m,38.

[2] Les noms et les armoiries se trouvent au revers du tableau.

[3] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, n° 1. La pièce du centre a 1m,74 en hauteur, les volets, 1m,74 sur 0m,80.

« met l'anneau nuptial au doigt. Derrière la sainte, « un ange célèbre par des hymnes de joie, en s'accompagnant de l'orgue, les fiançailles, et plus bas « se tient saint Jean-Baptiste avec l'agneau. A la « gauche de la Vierge, sainte Barbe est à genoux, « lisant avec grande attention. Derrière elle, un ange « tient un livre, puis on voit saint Jean l'Évangéliste, « jeune et d'une figure douce et pensive. A travers les « arcades, on voit au fond un paysage, avec quelques « scènes de la vie des deux saint Jean, traitées d'une « façon très-pittoresque. L'un des volets représente la « décollation de saint Jean-Baptiste, et l'autre, saint « Jean l'Évangéliste à Pathmos et la vision de l'Apo- « calypse. Le but de ce tableau était de faire honneur « aux deux patrons de l'hôpital, et en même temps « d'exprimer la piété des sœurs qui s'étaient, comme « sainte Catherine, consacrées au Seigneur, et, comme « sainte Barbe, dévouées aux œuvres de charité [1]. »

Ce tableau a peut-être le défaut d'être trop parfaitement symétrique. Le groupe de la Vierge et de l'Enfant est ravissant, et la figure de Jésus la plus belle qu'ait jamais peinte Memling. La douce résignation des deux saints Jean contribue à donner au tableau tout entier un effet vraiment admirable. Cependant, on ne peut s'empêcher de remarquer la forme trop allongée du col et du visage de la Vierge et des saints qui l'entourent, ainsi qu'une sorte de raideur dans quelques-unes des figures.

Il est à regretter que l'ange jouant de l'orgue ait été retouché, depuis l'époque de Memling, car si l'on n'y apercevait quelques fautes modernes, on pourrait dire que cette figure atteint la perfection, tant les traits

---

[1] Mrs Jameson, *Legends of the Madonna;* Londres, 1852, in-8°; p. 97.

en sont expressifs et extraordinairement beaux. La magnifique tête de saint Jean-Baptiste est un exemple de l'attention et du soin que mettait le peintre à suivre la nature. Il est fâcheux cependant que l'effet général de son attitude grave et pensive soit un peu gâté par les épisodes nombreux qui remplissent l'espace derrière lui. Néanmoins, si l'on examine ces sujets isolément, ils prouvent combien le peintre était habile et heureux dans le fini qu'il savait donner aux petites figures. Hérodias dansant devant Hérode, l'un de ces épisodes, est un charmant tableau par lui-même; mais à l'endroit qu'il occupe, il nuit à l'effet général et fatigue l'œil. Dans le volet sur lequel est représentée la vision de Pathmos, la faute dont nous parlons est moins sensible, mais de maladroites restaurations ont détruit l'avant-plan, l'eau et une partie du ciel.

Les peintres d'aujourd'hui pourraient étudier avec avantage le ton harmonieux, doux et vrai que Memling sut donner à son coloris. On oublie presque le défaut inhérent au maître, le manque de clair-obscur et le trop peu d'épaisseur de la couleur. Les réparations faites à la surface intérieure de ce tableau, ne sont rien en comparaison de ce qu'a souffert l'extérieur.

Non-seulement le cadre a été repeint en noir, avec addition d'une signature apocryphe, mais les figures des donateurs et de leur saints patrons, ont été nettoyées et retouchées d'une manière déplorable [1].

Les peintures votives, jadis attribuées à Van Eyck, qui se trouvent à la villa du duc de Devonshire, à Chiswick, peuvent, en toute probabilité, être considérées comme ayant été exécutées d'après le *Mariage de sainte*

[1] Ce tableau est signé : « *Opus Johannis Memling Anno MCCCC LXXIX.* »

Catherine. A l'exception de quelques petites parties de couleur qui se sont détachées, ce triptyque, qui forme aujourd'hui un seul tableau, est dans un état parfait de conservation. Autour de la Vierge, assise sous une espèce de portique, se tient la famille de Clifford, le mari, sa femme et les enfants; sainte Barbe et sainte Agnès sont auprès d'eux. Un ange est agenouillé devant l'Enfant Jésus, et lui présente un fruit. Les deux saints Jean sont peints sur des panneaux qui jadis faisaient partie des volets; saint Jean-Baptiste avec l'Agneau offre une contenance austère; l'Évangéliste a l'air jeune, et ses traits sont pleins de douceur. Le paysage de l'arrière-plan est fini avec un soin extrême. Il renferme un moulin à eau, avec le meunier, un homme à cheval, une vache et des cygnes. C'est exactement le même paysage que ceux qui décorent le tableau de la Madone de la galerie des Uffizi à Florence, le portrait par Antonello de Messine, du musée d'Anvers, et plusieurs autres petits tableaux d'imitateurs moins anciens, qui copièrent les vierges de Léonard de Vinci et les arrière-plans de Memling.

Les donateurs et les saints portent le costume en usage à l'époque du peintre. Un long voile transparent retombe gracieusement jusqu'à terre; il fournit, ainsi que les autres parties de l'ajustement, un exemple de la touche délicate et fidèle du pinceau du maître. Sainte Barbe et sainte Agnès trahissent une certaine tendance vers ces formes sveltes et allongées que Van der Weyden avait poussées plus loin encore, et que les peintres qui vinrent ensuite imitèrent en les exagérant. Ces deux tableaux, le *Mariage de sainte Catherine* et le tableau d'autel des Clifford, paraissent avoir été faits antérieurement à l'*Adoration des Mages*

de l'hôpital de Bruges, qui est de 1479 [1]. Ici Memling suivit Van der Weyden; les groupes sont disposés et les figures placées presque exactement comme dans l'*Adoration des Rois*, de la galerie de Munich [2]. Il n'y a qu'une légère différence dans les sujets accessoires; sur les volets, au lieu de l'Annonciation, l'on voit l'Adoration de la Vierge. La scène est arrangée plus naturellement et avec moins de symétrie que dans les autres panneaux, les figures sont plus petites, le ton, plus accentué et plus harmonieux, offre plus de vigueur dans le clair-obscur.

Mais Memling n'a montré nulle part plus de grâce, de naturel, de vie et de mouvement que dans la châsse de sainte Ursule; on ne saurait assez déplorer les pertes que l'art a faites par la manière dont ce chef-d'œuvre a été endommagé. La châsse est construite sur le modèle d'un édifice gothique contenant de chaque côté, à l'extérieur, trois compartiments séparés par des colonnettes, et sur chacun desquels est représenté un épisode. Les deux extrémités sont aussi ornées d'un tableau, et trois médaillons sont peints de chaque côté de ce qui forme la toiture de l'édifice. L'œuvre entière se compose donc de huit tableaux et de six médaillons.

La légende de sainte Ursule a été racontée de diverses manières par les anciens chroniqueurs. Tous conviennent néanmoins qu'elle était la fille d'un roi chrétien breton, et qu'un prince païen lui faisait la

---

[1] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, n° 3. Panneau : partie centrale, 0m,58 sur 0m,47 ; volets, 0m,25 sur 0m,47. Signé : « *Opus Johannis Memling.* » « Dit. werck. dede. maken. broeder. Jan. Floreins. alias. van. der. Riist. broeder. proffes. vandé hospitale. van. Sint. Jans. in. Brugghe. Anno. MCCCCLXXIX. »

[2] Cette adoration est celle désignée sous les nos 35, 36 et 37, salle 3, du *Catalogue de la Pinacothèque*.

cour. La volonté du ciel lui fut révélée dans un songe, et elle reçut d'en haut l'ordre d'abandonner l'Angleterre plutôt que d'exposer sa foi religieuse par une semblable union.

Suivie par un certain nombre de chevaliers et de vierges, elle mit donc à la voile, parvint jusqu'au Rhin, et débarqua à *Colonia Agrippina*, où, par les ordres de l'empereur romain Alexandre Sévère, le christianisme était toléré. Là, une autre vision céleste commanda à la princesse de se préparer à partir pour Rome. Elle s'embarqua de nouveau, arriva à Bâle, traversa les Alpes, et parvint à la sainte cité où le pape la reçut. Le trône pontifical était alors occupé par Cyriacus, qui résolut, à la suite probablement d'une révélation, de se joindre à la pieuse Ursule et à ses compagnes, pour leur retour en Angleterre. Dans l'intervalle, la tolérance avait cessé de régner à Cologne, et le pape, les vierges et sainte Ursule furent tués par les lieutenants de l'empereur Julien. Cette légende avait été peinte déjà par d'anciens artistes de Cologne, bien des années avant Memling, mais avec infiniment moins de grâce et de sentiment.

Dans la première scène, on voit sainte Ursule débarquant à Cologne dont on aperçoit la tour inachevée, ainsi que celles de Saint-Sévère, de Saint-Cunibert, de Saint-Pierre et Saint-Paul, et le *Beyen-Thurm*.

L'ingénuité du peintre ressort singulièrement dans la manière dont il retrace les événements. Tandis que l'avant-plan nous montre le débarquement, on voit, à travers une fenêtre, sainte Ursule assise, et paraissant méditer sur son voyage. Une vision lui apparaît.

Dans la seconde scène, la princesse aborde à Bâle, et, dans la troisième, elle arrive à Rome. La quatrième figure son retour à Bâle, la cinquième, le massacre à

Cologne, et la sixième, qui en est la suite, nous montre sainte Ursule qui a survécu à ses compagnes, près d'être percée par la flèche d'un soldat.

Le plus brillant de ces morceaux est la réception à Rome, bien supérieur, par le dessin et l'art de grouper les figures, à toutes les autres compositions. Ce panneau est encore remarquable par la vérité et le naturel des figures et par l'harmonie du coloris. Après celui-ci, le meilleur tableau est le sixième, où la princesse est debout, attendant le coup mortel. Plusieurs des personnages portent des armures modernes d'acier poli sur lesquelles viennent se réfléchir les objets environnants, avec cette fidélité d'exécution dont les peintres flamands possèdent seuls le secret.

Lorsque Giorgione soutint que la peinture l'emportait sur la sculpture, parce que divers points de vue du même objet pouvaient être représentés sur la même toile, sans exiger de déplacement, il appuya son argument en peignant une figure qui se répétait dans l'eau d'une fontaine, dans un miroir et sur une armure brillante. Memling représenta ainsi divers groupes sur des armures différentes, travail d'une extrême difficulté, et qu'il exécuta avec un talent admirable. Nous ne devons pas oublier non plus de louer l'artiste pour son habileté à varier les traits, les poses et les types de ses personnages.

Cette châsse prouve, à elle seule, que Memling étudia avec soin les peintres allemands et flamands, dans tous leurs détails. De plus, son séjour à Cologne lui donna l'occasion d'adopter, en partie, la douceur et la grâce élégante qui distinguent les panneaux de Wilhelm, et qu'il préféra à la manière plus mignarde mais moins simple de Stéphan. La preuve qu'il étudia ce peintre ressort visiblement dans le panneau repré-

sentant sainte Ursule environnée de ses compagnes et couverte d'un manteau qui la fait paraître plus élancée et plus svelte, mais avec une tête trop large pour de justes proportions. La même influence se retrouve dans le panneau opposé, où la Vierge et l'Enfant Jésus sont représentés avec une expression pleine de douceur et d'élégance.

Cette châsse de sainte Ursule, que le peintre Pourbus regardait, longtemps après, avec envie, et qui échappa aux commissaires de la république française, est la plus belle œuvre sortie du pinceau de Memling.

Le *Saint Christophe*, de l'académie de Bruges [1], est moins beau, mais seulement parce que les figures sont plus grandes et qu'il a été singulièrement endommagé par la restauration. Ici, comme dans la châsse, le faire de l'artiste est large, et sa composition pleine de vérité. Il sacrifie moins à cette espèce de symétrie théâtrale que l'on voit dans le *Mariage de sainte Catherine*. Saint Christophe, fléchissant sous le poids du divin Enfant, s'appuie sur un bâton. A sa droite, on voit saint Benoît, et, à sa gauche, saint Gilles. Les volets portent les portraits des donateurs et de leur famille ; à l'extérieur sont représentés en grisaille saint Jean-Baptiste et saint Georges. En plusieurs endroits, le coloris et le dessin du maître ont été défigurés par d'ignorantes et présomptueuses restaurations.

La figure de saint Jean-Baptiste entre autres a certainement été repeinte ; les doigts de la main qui caresse l'Agneau ont été allongés, le pouce raccourci, et l'on aperçoit même encore la forme première sous la

---

[1] *Catalogue de Bruges*, n° 4. Panneau : haut. 1m,21, larg. 1m,51. Au bas on lit : « *Anno Dni* 1484. »

retouche du moderne vandale. La surfaee du tableau est écaillée, et c'est à cela seul que l'on doit attribuer la froideur du ton général de eette œuvre remarquable de Memling.

Quant à son talent pour le portrait, nous en avons une preuve dans le panneau de l'hôpital de Bruges représentant Martin Van Nieuwenhove; la Vierge et l'Enfant qui l'aeeompagnent ne s'éloignent guère de la forme adoptée par notre peintre, pour les tableaux de ee genre. Le nom de Memling est omis, ce qui laisse un peu à désirer pour l'authentieité [1]. Un portrait tout aussi beau, et de la même année (1487), se trouve à la galerie des Uffizi, à Florenee. Il représente un homme en prière, plein de vie et de naturel. Les mains surtout sont très-élégantes. On voit au même endroit une Madone et l'Enfant, dans un état de conservation admirable, et qui pourrait bien être le tableau d'autel que eite Vasari [2] eomme étant en la possession de Cosme de Médieis, grand due de Florenee, et qui avait été peint pour les Portinari. La Madone rappelle eelle du *Mariage de sainte Catherine*, et deux eharmants petits anges qui soutiennent une eouronne sont exéeutés dans le style le plus graeieux de l'artiste.

L'arrière-plan est semblable à eelui que nous avons déerit dans l'*Adoration des Mages* de l'hôpital, et dans le tableau d'autel de Chiswick.

L'ange tenant en main une viole et présentant un fruit à l'Enfant Jésus, est digne des plus grands éloges, ainsi que l'autre ange agenouillé et tenant

---

[1] *Notice des tableaux*, etc., *de l'hôpital*, n° 4. « *Hoc opus fieri fecit Martinus De. Newenhoven. Anno Dm̄* 1487, *anno vero ætatis* 23. » Panneau : chaque volet, 0m,34 sur 0m,45.

[2] VASARI, *op. cit.*, t. Ier, c. VII, p. 163.

une harpe. Saint Benoît, une figure isolée de la même galerie, est également un travail de Memling.

Les Sept joies de la Vierge, dans la Pinacothèque de Munich [1], doivent être regardées comme l'œuvre du même maître; ce tableau est bien conservé et bien exécuté, mais l'arrangement des groupes est mauvais, et il est trop surchargé.

Le point de vue est placé trop haut, pour flatter l'œil, et la perspective est défectueuse en ce que les divers plans sur lesquels se déroulent les sujets, manquent d'espace. Toutefois, si *les Sept joies* ne sont pas un tableau parfait, comme ensemble, chacun des petits sujets est en lui-même un vrai bijou, par le fini de l'exécution.

Le Musée de Turin possède une œuvre de Memling, représentant des scènes de la Passion, semblable, quant à la composition et à l'exécution, aux *Sept joies de la Vierge*, à Munich. Ce tableau a été nommé *les Sept douleurs de Marie*. Les portraits du donateur et de la donatrice occupent les deux côtés de l'avant-plan. Le panneau est dans un magnifique état de conservation; le coloris est brillant, mais les couleurs sont minces [2].

Dans la plupart des capitales de l'Europe, il se trouve de nombreuses productions de Memling chez des particuliers. M. Catteaux, membre de l'Institut de

---

[1] *Catalogue de Munich*, n° 3, cab. IV. Panneau : haut. 2 pieds 6 pouces, larg. 6 pieds.

[2] *Catalogue de la galerie de Turin*, n° 318. Panneau, 0^{m},92 sur 0^{m},56, mesure française. D'après M. Waagen, dit M. Passavant, ce panneau est probablement le chef-d'œuvre mentionné par Vasari, comme ayant appartenu aux Portinari, et qui se trouvait jadis à Santa-Maria Nuova, de Florence. (*Kunstblatt*, 1843, n° 62.) — Il s'agit plus probablement ici du tableau de *la Passion du Christ*, à Careggi, mentionné par Vasari dans la troisième partie de l'édition de 1568.

France, possède un des beaux morceaux de ce maître, représentant la Vierge et l'Enfant. Jésus offre une bague à sainte Catherine, assise devant lui. Elle est entourée de sainte Agnès avec l'Agneau, de sainte Cécile, de sainte Barbe, de sainte Marguerite avec le dragon, de sainte Lucie avec un plat sur lequel sont posés deux yeux. L'arrière-plan est un des plus agréables paysages de Memling. Trois chérubins voltigent en l'air au-dessus de ce groupe, et l'ensemble porte ce cachet de vérité et de précision qui distingue ce maître. De plus, les dimensions du tableau sont on ne peut plus propres à en dissimuler les défauts [1].

Le Louvre renferme deux de ses petits tableaux, mais fort beaux, *saint Jean-Baptiste et Marie Madeleine*. Dans l'éloignement, on voit quelques épisodes de la vie de ces saints. Ils sont exactement de la même dimension que deux panneaux qui se trouvent au palais du roi de Hollande, représentant saint Étienne et saint Christophe. Le peu d'épaisseur du bois sur lesquels ces sujets sont peints suggère l'idée que les quatres tableaux faisaient jadis partie des volets d'un triptyque, et qu'ils furent sciés par le milieu [2]. En outre la galerie du roi de Hollande possédait encore il n'y a pas bien longtemps le portrait d'une dame, la tête couverte d'un bonnet de toile de lin, habillée de noir et ceinte d'une ceinture jaune [3]. On y

---

[1] Nous devons à l'obligeance de M. de Reiset de nous avoir signalé ce panneau, qui mesure 26 centim. sur 15. M. Catteaux habite Paris.

[2] *Catalogue du Louvre*, n°s 288, 289. Panneau : 0^{m},48 sur 0^{m},12. Le premier de ces panneaux faisait partie de la collection de Lucien Bonaparte, et fut gravé comme étant de Van Eyck. Il appartint ensuite à Guillaume II de Hollande, ayant été acheté avec son pendant, en 1851, par le baron de Fagel, pour 11,728 francs.

[3] Panneau : 18 $\frac{3}{4}$ pouces sur 14 $\frac{1}{2}$ pouces. Acheté à la vente de la collection du prince d'Orange pour 450 florins. Signé : « *Obyt an°. Dni* 1479. »

admirait aussi *le Repos en Égypte* : la Vierge tient l'enfant dans ses bras, tandis que saint Joseph cueille des noisettes [1].

On peut citer parmi les chefs-d'œuvre de Memling deux volets d'un tableau d'autel, qui appartenaient à Mlle Rogers, avant de faire partie de la collection de Samuel Rogers.

Une vieille femme est agenouillée dans une attitude pleine de dignité, et une jeune sainte la soutient. De l'autre côté est un homme aussi à genoux, tenant en main un livre de prières, ayant à ses côtés le saint son patron couvert d'une armure [2]. Nous ne rencontrons pas dans ces compositions la maigreur de contour et le coloris froid qui caractérisent les premières compositions de ce maître, après qu'il eut quitté Van der Weyden. Il paraît ici s'être soustrait à l'influence de son professeur, et s'être rapproché, pour la sévérité du style, pour la vigueur d'expression, pour l'ampleur et pour la vivacité du coloris, de la manière de Jean Van Eyck. L'attitude de la dame est très-naturelle, la tête pleine d'expression, d'animation et de vie, tandis que la sainte respire toute la douceur et la grâce que l'artiste put lui communiquer. Le portrait de l'homme est également digne d'éloges, mais le saint armé est peint dans ce style que Memling emprunta de Van der Weyden, et dont il ne put jamais complétement se défaire. Les paysages, dans ces deux panneaux, sont d'un fini étonnant et inondés de lumière. Ce sont des meilleurs tableaux de l'école flamande,

---

[1] Panneau : 17 ½ pouces sur 14 pouces. On croit qu'il fut acheté par la famille Rothschild, au prix de 2,600 florins.

[2] Panneau : 32 pouces sur 12 pouces. Ces deux volets sont pareils à ceux du tableau n° 41 de l'Académie des beaux-arts à Vienne, attribués à Cornelius Engelbrechtsen.

mais le ciel ainsi que les figures ont souffert par suite d'une mauvaise restauration.

Dans la galerie de Hampton-Court, un portrait catalogué comme étant d'un maître inconnu, nous paraît être un essai de Memling, soigneusement exécuté dans sa première manière et dans le style froid qu'il prit à Van der Weyden. C'est le portrait d'un jeune homme assez maigre, dont les cheveux sont divisés par le milieu [1].

Dans la galerie de Francfort, se trouve un portrait non catalogué que nous supposons avoir appartenu à la collection Ader. La tête est couverte d'une de ces longues capes de l'époque, et les mains sont croisées sur la figure dont une partie seulement est visible. Ce portrait est tout à fait dans la manière de Memling.

Un autre portrait plus petit, dans la galerie du prince de Wallerstein, à Kensington, est vrai et animé, mais n'offre pas cette touche délicate dont nous avons si souvent fait mention. Les mains sont disgracieuses, ce qui étonne dans un tableau de Memling. Ce portrait a légèrement souffert du nettoyage, et par suite la figure est plus faible de couleur que le paysage et l'habillement [2].

On voit dans la même collection un autre tableau de *la Vierge et l'Enfant*, qui porte bien le cachet de notre maître, et qu'on attribue à Van Eyck, quoiqu'il ne soit nullement dans son style. Certaines parties sont fort endommagées, surtout la figure de l'enfant, à laquelle les retouches ont enlevé toute sa

---

[1] *Catalogue de Hampton-Court*, n° 299, sous le nom de A. More. Panneau.

[2] *Gallery of prince Wallerstein*, n° 59. On dit que c'est le portrait de Floreins Van der Ryst. Panneau : 1 pied 3 ½ pouces sur 10 ½ pouces.

fraîcheur; mais le caractère général rappelle bien Memling [1].

Un tableau d'autel, représentant des scènes de la vie de saint Bertin, a été invoqué par M. Michiels, pour appuyer son opinion que Memling avait travaillé pour le monastère de Sithiu, près de Saint-Omer. Cette œuvre, à notre avis, est bien inférieure aux productions de cet artiste. Le plus grand nombre des panneaux qui la composaient se trouvent maintenant au palais de la Haye, sauf deux qui sont à Paris. Originairement, ces tableaux formaient deux vantaux qui se refermaient sur une pièce centrale dorée et ornée de quantité de pierres précieuses. Le triptyque était construit de manière que les vantaux étant fermés, le dessus se projetait en un cadre oblong. Cette partie fut détachée, et se voit aujourd'hui dans la collection de M. Beaucousin, à Paris, qui en donne la description suivante : « Sur l'un des fragments sont peints plusieurs « anges, les uns chantant, les autres jouant de divers « instruments, il formait le dessus de la composition, « où, sous des arches gothiques, on voyait l'évêque « qui l'ordonna, et la naissance de saint Bertin. Dans « l'autre fragment, deux anges emportent le saint « vers le ciel. Cette portion était placée au-dessus du « second panneau, celui de droite, qui contenait la « représentation de la mort du saint [2]. »

Les deux tableaux du roi de Hollande renferment chacun cinq scènes de la vie de saint Bertin. Sous la première arcade, deux saints sont en prière; la seconde

---

[1] *Gallery of prince Wallerstein*, n° 53. Panneau : 1 pied 4 pouces sur 11 pouces.

[2] Achetés de M. Nieuwenhuys de Bruxelles, qui les avait détachés du tableau du milieu. Panneau : chaque vantail a 20 $\frac{3}{4}$ pouces sur 52 $\frac{1}{4}$ pouces.

renferme la naissance de saint Bertin; sous la troisième, il fait ses vœux dans une église; sous la quatrième, il est en pèlerinage, et sous la cinquième, au milieu d'un paysage montagneux, on voit le saint et ses compagnons à genoux devant un personnage de distinction qui étend les mains avec un air de respect. Derrière lui sont quatre individus dont l'un tient un parchemin ou une charte.

Le second tableau est également divisé en arcades. C'est d'abord saint Bertin qui change l'eau en vin; puis on le voit prêchant, ensuite s'entretenant avec un évêque; dans le quatrième et dans le cinquième compartiments, il est mourant et reçoit les derniers secours de la religion.

Les parties qui appartiennent à M. Beaucousin prouvent que les volets étaient peints des deux côtés; mais ils furent tellement endommagés qu'il restait fort peu de traces de la peinture d'un des côtés, et ce peu a été même entièrement effacé; le reste a aussi beaucoup perdu de sa fraîcheur et de son fini.

Ces compositions sont inférieures aux tableaux authentiques du maître, particulièrement en ce qui regarde le coloris et le dessin. Memling a peut-être été assisté par ses élèves, ou bien il leur a confié l'exécution entière de l'ouvrage; l'on distingue fort bien ces différences, si faciles à remarquer, entre ce qui sort de la main du maître et de celle d'un élève. M. de Laborde nous apprend que, vers l'année 1500, un certain Dyrick peignit pour l'abbaye de Saint-Omer; il se pourrait bien que cet artiste eût exécuté une partie des panneaux dont nous parlons [1].

---

[1] En 1528, on allouait encore x sous à « Dyrick, le peintre, qui avoit recollé et repainct de noire une ronde tablette, estant en la sallette

Le *dépôt* du Musée de Madrid contient un tableau d'autel portatif représentant l'*Adoration des Mages*, et sur les volets duquel on voit la *Présentation au Temple*, et l'*Adoration des Anges* [1]. C'est exactement la même composition que celle du retable de Van der Weyden, à Munich [2], que Memling copia dans son tableau de *l'Adoration des Mages*, de l'hôpital de Bruges, en substituant l'adoration à l'annonciation.

Ce tableau de Madrid, qui appartenait à Charles-Quint, est à quelques légères différences près, une copie de celui peint par Memling. Par exemple, dans le panneau du milieu quelques figures nouvelles ont été introduites dans la suite des Mages, ce qui a nécessité le déplacement du portrait du donateur brugeois. L'architecture aussi est différente ; mais le point le plus curieux est le nombre de mains diverses qui ont contribué à l'exécution de cette œuvre.

La plus grande partie nous présente le style et le coloris de Memling, mais les figures derrière les Mages, offrent des draperies et un ton d'un autre goût. Les anges, dans l'*Adoration de la Vierge*, sont très-inférieurs à ceux de Memling. Il paraît que ces panneaux ont été commencés par lui et achevés par un de ses élèves. On y remarque, entre autres, la tête d'un spectateur à une croisée ; c'est le pendant de celle de l'*Ado-*

hault près la chambre de Monseigneur. » En 1530, ce même artiste faisait payer « v livres un grant tableau, en platte painture, à ung Dieu de pitié, Notre-Dame, sainct Jehan, » et demandait « iv sous pour les feuillets faicts depuis audit tableau, auquel a painct en toille les armes de l'église et de Monseigneur. » (De Laborde, *op. cit.*, Introd.)

[1] Panneau : non catalogué, environ 4 ½ pieds sur 4 pieds anglais. Apporté d'Aranjuez. Nous saisissons cette occasion pour remercier don José Madrazo de la complaisance avec laquelle il nous a mis à même de voir ce tableau ainsi que plusieurs autres.

[2] On doit se rappeler que ce tableau est catalogué sous le nom de Van Eyck. *Voy.* t. Ier, p. 104.

ration des Mages, à Bruges, que l'on dit être le portrait du peintre. Plusieurs des belles qualités de ce tableau ont été gâtées par le nettoyage.

Une composition à deux compartiments, dans la galerie du Belvédère, le *Portement de Croix* et la *Résurrection du Sauveur*, rappelle d'une manière frappante, la touche de Memling dans la châsse de sainte Ursule. Toutefois les figures ont été beaucoup retouchées ; les pieds et les mains sont traités avec beaucoup moins de soin qu'à l'ordinaire, tandis que l'ensemble offre peu de fini et la couleur beaucoup de corps. Ces derniers caractères qui annoncent plutôt le copiste que le maître, peuvent être toutefois attribués au retouchage [1].

Nous terminerons ce chapitre sur les œuvres de Memling, par la mention d'un tablean peint pour Adrien Reims, protecteur de cet artiste, et supérieur de l'hôpital de Saint-Jean à Bruges. Il représente une *Descente de Croix*. Aux pieds du Sauveur, on voit la Vierge, Marie Madeleine et Joseph d'Arimathie en larmes. Sur le volet de droite, est le portrait d'Adrien Reims, agenouillé devant le saint son patron ; sur le volet de gauche, sainte Barbe. L'extérieur de ce volet est divisé en arches ogivales où sont peints l'*Invention de la Croix* et *Marie l'Égyptienne traversant le Jourdain* [2]. La date de 1480 est probablement récente. Les lettres A. R., inscrites au-dessous du panneau du milieu, sont les initiales du donateur. Ce tableau d'autel dont la composition est théâtrale et toute de convention, manque du sentiment que Memling mettait ordinairement dans ses œuvres. La Madeleine montre sa

---

[1] *Catalogue du Belvédère*, 1re salle, n° 82. Panneau : 1m,09 $\frac{1}{2}$ sur 1m,09.

[2] *Notice sur les tableaux*, etc., *de l'hôpital*, n° 6. Panneau : 0m,36 sur 0m,44 ; vantaux, 0m,14 sur 0m,44.

douleur par des mouvements exagérés qui sont particuliers à Van der Weyden. Un ton rougeâtre domine l'ensemble, le paysage est aride, et ne présente pas les qualités du maître.

On doit toutefois tenir compte de ce que ce tableau a été très-endommagé par les restaurations qu'il a subies.

Comme il y a peu de peintres qui ont été aussi fréquemment imités que Memling, on lui attribue un plus grand nombre de compositions qu'à aucun autre artiste. Nous nous en occuperons séparément. Les unes lui sont données par de fausses signatures, d'autres, parce que différents auteurs les ont attribuées à plusieurs peintres ayant une certaine ressemblance entre eux, tels que Van Eyck, Van der Weyden et Memling. Elles appartiennent à des imitateurs de ces maîtres. Dans d'autres nous voyons des traces de l'école de Louvain, et nous les avons réunies dans un chapitre à part.

Bien des auteurs faisant autorité en fait d'art, ont attribué à Memling des tableaux que nous n'avons pas eu la bonne fortune de pouvoir examiner. Nous leur en laissons la responsabilité.

M. Passavant dit : « *Le Mariage mystique de sainte* « *Catherine*, qui se trouve à la mairie de Strasbourg, « est donné dans le catalogue (nº 39) à Lucas de Leyden ; mais il ressemble beaucoup au même sujet que « possède l'hôpital de Saint-Jean, à Bruges, et c'est un « travail remarquable de Memling, demi-grandeur. « La Vierge Marie est assise sur un trône de marbre, et « tient sur ses genoux l'enfant Jésus nu, qui présente « une bague à sainte Catherine, agenouillée à sa « gauche. A la droite, sainte Barbe lui offre un fruit, « la draperie de brocart d'or, derrière le trône, est « pareille à la tenture suspendue au même endroit,

" dans les tableaux de la galerie de Florence et du " Belvédère à Vienne [1]. "

" C'est à Lubeck, dit M. Waagen, qu'on voit la plus " belle œuvre de Memling. C'est un retable dans la " chapelle de *Greveraden*, à la cathédrale.

" A l'extérieur, il représente l'*Annonciation*. Les for- " mes de la Vierge et des anges sont sveltes et nobles. " Les draperies sont modelées avec le plus grand " soin, et les têtes ont la douceur et le fini particu- " lier à Memling. C'est un des caractères auquel ses " tableaux peuvent être le plus sûrement reconnus. " A l'intérieur des volets, on voit saint Blaise et saint " Gilles avec la biche : ce sont sans doute les patrons du " fondateur de l'autel. Auprès d'eux se tiennent saint " Jean-Baptiste avec l'agneau, et saint Jérôme ôtant " une épine de la patte d'un lion. Saint Jean ressemble " beaucoup au saint du tableau d'autel de saint " Christophe dans la galerie de Munich [2]. Ainsi " que c'était l'habitude de Memling, divers petits " sujets sont peints sur l'arrière-plan, tels que le " Christ sur la montagne, le baiser de Judas, l'oreille " coupée à Malchus, l'entrée du Christ à Jérusalem, " son arrivée à la maison de Caïphe, le Christ devant " Pilate, la flagellation, le couronnement d'épines, et " l'*Ecce Homo*. Le panneau central représente le porte- " ment de la croix. Sur l'avant-plan, dans le coin, est " le portrait du donateur, avec un petit chien et une " grenouille près de lui. Cette composition comprend " dans son ensemble trente-cinq figures. Deux hommes " à cheval séparent le Sauveur du groupe des saintes

---

[1] PASSAVANT, *Kunstblatt*, n° 62, 1843.

[2] *Catalogue de Munich*, cab. IV, n°s 48, 49, 54. D'après notre opinion, ce tableau n'est pas de Memling, mais d'un autre élève de Van der Weyden.

" femmes. Saint Jean et une sainte soutiennent la " Vierge; une autre sainte se tord les bras de douleur, " et Madeleine étend les siens vers la eroix. Le pay- " sage du fond est plus bleu que eeux de Memling. Un " singe plaeé derrière l'un des eavaliers, fait des gri- " maees en voyant un enfant voler des fruits. Dans le " lointain, on apereoit une partie de Jérusalem. La " date de 1491, qui se trouve sur la bordure inférieure, " prouve que e'est une des dernières œuvres du maître. " Ce tableau est du plus grand fini. Sur l'avant-plan " du volet de gauehe, est représentée la sépulture don- " née au Christ par Nieodème et Joseph d'Arimathie. " Marie Madeleine est présente. Il y a encore d'autres " petites figures dans l'éloignement. Pour le dessin " des têtes et les détails, on ne peut mieux eomparer " ce tableau qu'à eelui des *Sept joies et des sept douleurs* " *de la Vierge*, dans la Pinaeothèque de Munich; il " ressemble aussi au tableau de la *Passion* à Turin [1]. "

L'Aeadémie royale des beaux-arts à Vienne, possède une série de sujets dans le style de Memling. Ils furent légués à eette institution par feu le eomte de Lamberg Springenstein, en 1835. L'un d'eux représente le *Couronnement de la Vierge;* on y voit la Vierge à genoux sur l'avant-plan; l'Éternel sur son trône est entouré par un groupe d'anges. Le dessin est eorreet et le coloris fort elair [2].

---

[1] WAAGEN, *Kunstblatt*, n° 28, 1846.
[2] Panneau : haut. 2 pieds 9 pouces, larg. 2 pieds 9 pouces.

CHAPITRE XV.

IMITATEURS DE MEMLING ET DE VAN EYCK.

Les écoles de Bruges, de Gand et de Bruxelles ont produit de nombreux imitateurs du style de Memling. Quelques-uns n'ont été que de serviles copistes, mais plusieurs furent doués d'un talent remarquable. On ne pouvait toutefois attendre de ces derniers qu'ils devinssent supérieurs à leur maître.

Tous modifièrent plus ou moins sa manière, les uns le surpassant en quelques détails peu importants, les autres, et c'est le plus grand nombre, restant bien au-dessous de lui. Ceux qui peignent mieux le paysage que Memling, ne peuvent donner à leurs figures la chaleur nécessaire ni la transparence de ton. Fréquemment aussi, ils ne réussissent pas à obtenir cet arrangement harmonieux et symétrique qui caractérise si bien les compositions du grand artiste. Loin d'introduire des modifications heureuses dans les formes

allongées, mais élégantes qu'affectionnait Memling, ils tendent au contraire vers le défaut opposé, en les faisant trop courtes et d'une apparence vulgaire. Leur coloris manque d'harmonie comme leur dessin de correction : ils ne possèdent pas davantage les qualités les plus nécessaires au peintre, le sentiment et l'intelligence de la composition.

Nous partageons l'avis de M. Waagen [1], sur le tableau du *Baptême*, à l'Académie de Bruges. Cette belle œuvre d'un successeur immédiat de Memling, représente un superbe paysage, richement coloré, et auquel les figures donnent du relief et de la vie.

Les arrière-plans sont peints avec une telle vivacité de ton et de couleur, que la froideur des figures du premier plan et les fautes de composition et de dessin, ne frappent pas au premier coup-d'œil. Le lointain manque d'air, mais ceci peut être le résultat du nettoyage : sous tous les autres rapports, rien n'est plus parfait que l'exécution de cette partie du tableau. Le paysage de l'avant-plan est également fort beau : les arbres sont vigoureusement peints et d'un fini admirable, sans que cela nuise à l'effet de la masse ni de l'ensemble. Chacun de ces arbres conserve son caractère distinct de forme et de feuillage, et l'eau réfléchit les objets environnants avec une grande vérité de perspective et une parfaite harmonie. Ayant fait la part de l'éloge, nous nous arrêterons pour dire un mot des figures.

Le groupe du Christ baptisé par saint Jean, non-seulement manque de coloris, mais il est faible de composition ; il pèche à la fois sous le rapport du goût et de la correction du dessin. Il est hors de proportion

---

[1] *Kunstblatt*, août 1847.

avec les objets qui l'entourent et surcharge le plan où sont placés les personnages. Les figures du fond étant petites, paraissent moins défectueuses; prises à part, elles sont triviales, courtes et sans élégance.

Dans aucun tableau de Memling nous n'avons rencontré un tel empâtement dans les ajustements ni un procédé de coloris semblable à celui de cette œuvre, où des chairs jaunâtres heurtent avec dureté des demi-teintes grises qui se découpent sur des ombres foncées. Le contraste subit de couleurs brillantes dans les vêtements rappelle assez la manière adoptée par l'école de Leyden.

Nous n'observons ici ni les défauts ni les qualités de Memling, mais ceux des peintres postérieurs, et si du panneau central, nous portons nos regards sur les volets où sont représentés la Vierge et l'enfant Jésus, nous retrouvons l'inclinaison raide et affectée que Van der Weyden donne ordinairement à ses têtes : l'enfant au lieu d'être nu, comme il l'est dans tous les panneaux de Memling, est vêtu à la manière des Christs de Van der Goes. En un mot, dans ce tableau du *Baptême,* on trouve en germe cette école peu nombreuse de paysagistes qui se forma à Dinant, indubitablement sous la direction de l'auteur de cette même œuvre, et qui compta des élèves tels que les Patenier et les Henri met de Bles.

Plusieurs des traits qui le caractérisent se rencontrent dans la peinture votive de l'hôtel de ville de Rouen, que M[me] Jameson décrit de la manière suivante :

« Au centre la Vierge est sur un trône. Jésus
« assis sur ses genoux, tient en main une grappe de
« raisins, symbole de l'Eucharistie. A droite on voit
« sainte Apollonie, puis deux anges charmants vêtus

« de blanc et tenant des luths. Derrière on aperçoit « une tête de femme qui regarde ; c'est évidemment un « portrait. Plus sur le devant sainte Agnès, avec son « agneau à ses pieds, se tourne vers sainte Catherine « qu'elle paraît interroger, et celle-ci semble consul- « ter un livre. Derrière elle on voit une belle figure « d'homme, probablement un autre membre de la « famille, puis sainte Dorothée abaissant ses regards « sur un panier de roses. A gauche de la Vierge est « sainte Agathe, deux anges tenant des violes, sainte « Cécile, et une tête de femme, autre portrait de fa- « mille. Puis vient sainte Barbe, portant une superbe « coiffure. Un missel est appuyé sur ses genoux. « Auprès d'elle est sainte Lucie, et encore un portrait « de femme [1]. Toutes les têtes ont à peu près le quart « de la grandeur naturelle. »

Avec toute la symétrie de Memling, ce tableau possède en outre la plupart des caractères du *Baptême*, de Bruges. Les figures sont à côté l'une de l'autre, sans perspective aérienne, et le style des têtes de la madone, de l'enfant et des saints, est exactement le même.

Mais tandis que le personnage de la Vierge rappelle les formes allongées et gracieuses des Vierges de Memling, dont celle-ci a également le visage ovale, d'autres, courtes et trapues, offrent au contraire de grosses figures rondes. Évidemment le peintre s'était inspiré de plusieurs écoles à la fois, et tombait dans tous leurs extrêmes. Quelques-unes des têtes sont d'un ton froid, d'autres ont de la chaleur, selon que l'artiste suit Van der Weyden, Memling ou Van Eyck.

Ici encore, point d'anatomie, point de correction

[1] *Catalogue de l'hôtel de ville*, n° 196. Attribué à Van Eyck. Panneau : 1m,20 sur 2m,13.

dans le dessin des membres et des mains. Les contours sont secs, sans grâce, tantôt durs, tantôt très-faibles, et, dans les draperics surtout, fort anguleux. Les couleurs se heurtent crûment, comme celles du *Baptême ;* en général les figures manquent de proportions ; de grosses têtes y sont adaptées à des membres et à des eorps beaucoup trop grêles. L'empâtement que l'artiste a donné à ses eouleurs complète sa ressemblancc avec le chef-d'œuvre de Bruges.

Le même empâtement, mais non la même touche, les mêmes défauts de composition, une égale affectation dans la pose et les mouvements de la Vierge, caractérisent les *Noces de Cana* qu'on voit au Louvre.

Le contraste des couleurs dans les draperies cst même encore plus frappant ici que dans le *Baptême.* Le sujet est la bénédiction des vases; le lieu de la scène, un temple gothique entre les colonnes duquel on entrevoit des maisons et une plaee. De l'extérieur, un moinc regarde ee qui se passe : léger anachronisme dont on sera moins ehoqué si l'on se reporte aux usages dc eette époque. Les volets représcntent les donateurs d'un côté, et la Madone avee l'enfant, de l'autre. Ce tableau [1] a été attribué à Jean Van Eyck, mais c'est une production fort médiocre d'un de ses imitateurs.

D'autres peintres cherchèrent à combiner la manière de Memling dont ils exagérèrent la symétrie, avec lc coloris de Van Eyek. Il en résulta des compositions théâtrales, d'un coloris sombrc ct désagréable. On peut citer dans ce genre une *Adoration des Bergers,* du Musée de la *Santa Trinidad,* à Madrid. Le peu de naturel de la scène provient surtout de ee que deux figures, presque

---

[1] *Catalogue du Louvre,* n° 596. Aujourd'hui il est marqué comme étant d'un maître inconnu. Panneau : 0m,96 sur 1m,28.

de grandeur naturelle, soutiennent les plis d'un rideau de chaque côté du tableau. Au centre, le Sauveur est couché sur la paille, nu, tenant une fleur à la main. La Vierge est agenouillée à sa gauche, et deux bergers sont sur le point d'entrer, tandis qu'on voit à travers la porte ouverte un grand nombre de personnes qui s'approchent. Plusieurs anges en adoration entourent l'enfant. A la droite est saint Joseph, avec le bœuf et l'âne. Les épis de blé qui jonchent le sol appartiennent à une idée beaucoup plus moderne. Il n'y a ni pensée ni élévation dans les têtes d'hommes. Les deux grandes figures qui soutiennent le rideau sont particulièrement vulgaires. Les figures placées dans le paysage du fond ne sont guère que des copies de celles qui se trouvent dans le *Baptême*. Le Sauveur, maigre et disgracieux, manque d'animation et de vie, et tout ce qui l'entoure n'offre ni relief ni clair-obscur. Le rouge et le noir sont les tons qui dominent l'ensemble. La couche de couleur est épaisse, et les vêtements manquent de cette vigueur de contraste que l'on voit dans les autres panneaux. On a attribué ce tableau à Lucas de Leyden. Il a beaucoup souffert des nettoyages.

Une autre tentative d'allier la composition de Memling avec le coloris de Jean Van Eyck, se rencontre dans un panneau de la galerie de Munich, appelé l'*Offrande des Mages* [1], et qui ne diffère de celui dont nous venons de parler, que par la substitution des Mages aux bergers. On n'y retrouve pas les deux énormes figures soutenant le rideau, mais la position relative de la Vierge et du Sauveur est la même; le paysage est également encombré de maisons, et l'on

---

[1] *Catalogue de Munich*, 1re salle, n° 45. Panneau : haut. 3 pieds 10 pouces, larg. 5 pieds 1 pouce 3 lignes.

y voit aussi les épis de blés et les animaux. Les défauts du coloris et du dessin sont également frappants. Une copie de ce panneau se trouve au Musée de Berlin, sous le nom d'un imitateur de la première manière de Mabuse [1]. Le tableau de Munich est attribué à Van Eyck.

Le *Crucifiement* de Berlin, par Mabuse, selon M. Waagen, et par Ouwater, selon Hotho, est une œuvre de la même époque. Ce tableau, quoique aussi froid que les précédents, est plus harmonieux, et dénote une plus grande connaissance de la perspective aérienne. Le dessin est du même genre que le *Baptême*, mais on y remarque plus de douceur et de science de coloris. Le paysage n'est pas embarrassé d'épisodes, et la figure du Christ est identique à celle du *Baptême*. La Madeleine est au pied de la croix, soutenue par saint Jean. Il y a de plus deux saints, deux soldats et un officier. Au fond, le cortége se dirige vers le Calvaire. La physionomie du Sauveur exprime la douceur et la bonté, mais ce n'est qu'une froide imitation de la nature; anatomiquement, la figure est d'une longueur et d'une maigreur exagérées [2].

Une autre *Adoration des Mages*, de la même époque à peu près, figure dans la galerie de Bruxelles, sous le nom de Jean Van Eyck [3]. On peut apercevoir dans ce panneau un style plus récent encore que celui de Memling, mais évidemment le peintre a cherché à imiter les deux maîtres. La composition forme le pendant du tableau de Munich. La Vierge, assise, dans un coin du tableau, reçoit l'offrande de l'un des Mages, tandis

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 37. Panneau : 3 pieds sur 3 pieds.
[2] *Ibid.*, n° 21. Panneau : 4 pieds 8 pouces sur 3 pieds 3 pouces
[3] *Catalogue de Bruxelles*, n° 634. Panneau : 0m,98 sur 1m,88.

que l'autre baise la main du Sauveur. Saint Joseph, derrière la Vierge, est assis devant une arcade, près de laquelle on voit l'âne, le bœuf et les épis de blé que nous retrouvons généralement dans les œuvres de cette époque. La suite des Mages occupe la droite du tableau, et se compose de cavaliers et de personnes à pied. Les épisodes ordinaires encombrent le paysage qui est une imitation de celui du *Crucifiement* de Berlin. La Vierge et le roi agenouillé sont les mêmes que dans le tableau de Munich.

La composition de Bruxelles offre donc des parties empruntées à divers panneaux des galeries de la Prusse et de la Bavière. Toutefois l'exécution en est supérieure, sous beaucoup de rapports, à celle des autres peintures. Les figures quoique raides ont un certain naturel. Le coloris, gris en quelques endroits, et rouge dans d'autres, provoque de suite la comparaison avec Memling et Van Eyck. Les draperies sont bien dessinées et flottantes. Il y a du corps dans la peinture, mais elle manque de vigueur. Ici encore, le travail appartient à une de ces époques de transition, où les artistes ne se contentaient plus de se créer un genre qui reposât sur des bases originales, la manière d'un peintre en renom, par exemple, mais où ils se laissaient aller d'un style à l'autre, et perdaient toute originalité dans leurs progrès.

Les panneaux sur lesquels les écrivains flamands modernes se sont appuyés pour prouver le séjour de Memling en Belgique, se trouvent dans la galerie d'Anvers ; ils sont signés C. H. et datés de 1499 [1]. Ils

---

[1] *Catalogue d'Anvers*, n° 28. Ces panneaux viennent de l'abbaye des Dunes, à Bruges. Ils furent vendus par le dernier abbé Nicolas de Roovere, à M. Van Ertborn. Quatre panneaux de bois, chacun de $0^m,31$ sur $0^m,15$.

forment un diptyque, qui représente la Vierge debout dans un édifice gothique, et tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Derrière elle sont deux anges avec un livre. Sur le volet est peint un abbé en prière. A l'extérieur, on voit le Sauveur se tenant sur un globe, et, auprès de lui, un bénédictin à genoux.

La position raide et exagérée du Sauveur, la touffe de cheveux qu'il porte sur le front, les contours durs et la manière quelque peu allemande dont les ajustements sont peints, la couleur terne et sans expression, qui ne rappelle ni la douceur et la transparence de Memling, ni la touche ferme et sévère de Van Eyck, tout prouve que ce diptyque, si obstinément attribué à Memling, est l'œuvre d'un artiste tellement inférieur à lui par la touche et le style, que nous hésitons même à le classer parmi ses élèves. On trouve là toute la monotonie du copiste, et, dans les accessoires et les détails, toute la froideur d'un imitateur servile dépourvu de talent. Telle est notre opinion sur un tableau qui a servi de base à la supposition de M. Michiels et d'autres écrivains belges, que Memling vivait encore en Flandre en 1499.

On peut appliquer les mêmes remarques au prétendu Memling qui faisait partie de la collection de M. Rogers, et qui représentait la *Vierge et l'Enfant*. C'est une peinture très-achevée, apparemment de la même main que le diptyque d'Anvers. La touche est délicate, le coloris a du corps, de la transparence, et est bien nuancé [1].

Deux autres panneaux, la *Sainte Catherine* de la galerie du Belvédère, attribuée à Hubert Van Eyck,

---

[1] Panneau : environ 6 pouces sur 4 pouces. Attribué par les uns à Memling, par d'autres à Van Eyck.

et la *Vierge et l'Enfant*, attribué à Jean, nous paraissent réunir les mêmes traits caractéristiques que les *Madones* de la galerie d'Anvers et de la collection Rogers [1].

Dans la même galerie, il y a deux petites têtes, un homme et une femme, peints sur un seul panneau, qui sont d'un style tout différent. On y rencontre du naturel, de la puissance dans le coloris, de la fermeté de dessin, mais tout annonce que l'artiste appartenait à une époque postérieure à celle de Van Eyck et de Memling. C'est plutôt une imitation de la manière du premier [2].

Dans l'hôtel de ville de Dijon, on voit la *Naissance du Sauveur* [3]. Marie, vêtue de blanc, est agenouillée avec saint Joseph devant Jésus couché à terre. Ce tableau, très-endommagé, n'est pas de Memling, mais d'un artiste de la même époque. Le coloris des chairs est grisâtre et foncé dans les ombres; il manque de clair-obscur. L'attitude des personnages et les traits de leurs visages n'ont pas de naturel; le type de l'enfant est désagréable. Le dessin est peu correct. On peut remarquer ici quelques points de ressemblance avec les tableaux de l'école de Westphalie.

Parmi les tableaux de M. Labouchere, à *Stow-Park*, il y en a un attribué à Van Eyck, qui représente une série de révélations ou de scènes vues en rêve par un personnage endormi, la tête appuyée sur un pupitre, à l'avant-plan. Il est revêtu d'habits pontificaux, et dort sous la protection d'un saint, son patron, debout près de lui, et tenant une mitre et une crosse. Le caractère,

---

[1] *Voy.* plus haut ce que nous avons dit de ces deux panneaux.

[2] Panneau : environ 7 $\frac{1}{4}$ pouces sur 5 pouces.

[3] *Catalogue de Dijon*, n° 239. Panneau : 0^m,87 sur 0^m,70 mesure française.

les poses et les draperies des figures de ce panneau appartiennent plutôt à l'école de Van der Weyden qu'à celle de Van Eyck. Le coloris, loin de rivaliser avec celui du maître de l'école flamande, ou même d'en approcher, est dans cette ancienne manière que nous avons déjà souvent fait remarquer chez les plus anciens peintres belges, et dont Van der Weyden ne put jamais se défaire entièrement. L'exécution de ce morceau, d'une grande inégalité, rappelle ces nombreux tableaux des élèves ou des imitateurs de Van der Weyden, dont les œuvres sont classées dans différentes collections, parmi les Van Eyck et les Memling, quoiqu'elles appartiennent à des peintres d'un talent très-secondaire.

Un portrait de moine, dans la galerie d'Anvers n'est pas non plus de Memling, quoiqu'il porte son nom, et qu'il ait quelque chose de sa manière. La même remarque s'applique aux portraits de Philippe le Bon et de Philippe de Croy, dans la même collection [1].

Un retable de la galerie du roi de Hollande, que l'on suppose avoir appartenu à Charles-Quint, présente un mélange de la manière de Van der Weyden et de celle de Memling ; c'est encore l'œuvre d'un de leurs imitateurs [2]. Le centre représente l'*Adoration des Mages,* le volet de droite, des saintes, et le volet de gauche, des saints en prière. L'extérieur de ces volets porte les figures de saint Antoine et de saint Christophe, en grisaille.

Nous devons faire mention ici d'une suite de tableaux qui se trouvent au palais du Prince, à Madrid, consis-

---

[1] *Catalogue d'Anvers,* n° 26 (panneau : 0m,39 sur 0m,23) et n° 27 (panneau : 0m,49 sur 0m,31).

[2] Acheté au prix de 6,450 florins. Panneau : 68 pouces sur 43 pouces.

tant en quinze petits panneaux représentant des scènes de la passion de Notre Seigneur [1]. L'un d'eux est une copie exacte d'un épisode du tableau de Memling, le *Baptême du Christ*, au Louvre. Il ressemble beaucoup aussi, par la composition, à l'un des volets extérieurs du *Mariage de sainte Catherine*, à l'hôpital de Bruges. Un autre de ces panneaux contient deux figures semblables à celles de la châsse de sainte Ursule, tels que les soldats, recouverts d'une armure polie qui reflète les objets. En un mot, les tableaux, quoique de petite dimension, imitent en plusieurs détails des costumes et des accessoires les ouvrages de Memling, mais ils n'ont pas son coloris. La couleur est épaisse et unie, fortement accentuée, dure et polie comme verre. Le caractère de certaines têtes, prouve que l'artiste a étudié Jean Van Eyck, dont il est presque parvenu à obtenir la fermeté de touche, mais seulement dans quelques parties : en d'autres, le coloris et le dessin sont faibles et sans vigueur. Çà et là, parmi les personnages, on voit flotter le drapeau de Castille, au lion et à la tour. On y voit aussi des traces d'inscriptions, mais si faibles qu'elles sont illisibles. Dans l'un de ces quinze panneaux, la bordure de la robe de la Madeleine, est parsemée de la lettre H, et dans un autre de la lettre M. Quoique ces lettres soient les initiales du nom de Memling, le style et la manière ne lui appartiennent pas. Ils ressemblent plutôt à ceux d'un peintre du XVIe siècle qui aurait étudié non-seulement Memling mais aussi Van Eyck.

Les noms de *Juan Flamenco* et de *Juan de Flandes* se présentent de suite à l'esprit à l'aspect de ces peintures ; mais comme nous ne savons rien de positif à

[1] QUEVEDO, *Historia del Escorial*, p. 354. Attribué à Albert Durer.

l'égard de ces artistes, nous devons demeurer dans le doute. Toutefois, si l'on peut fonder une conjecture sur la date, il est assez probable qu'elles sont l'œuvre de *Juan de Flandes*, qui, en 1509, peignit onze tableaux pour la cathédrale de Palencia.

Quant aux autres imitateurs de Memling et de Van Eyck, quelques-uns, tel que Mabuse, peignirent en des styles si différents, tantôt avec tout le soin et la minutie des Flamands, tantôt imitant les Italiens, que l'on a peine à se rendre à l'évidence qui prouve quelquefois l'identité d'un artiste. Lorsque Mabuse suit la première de ces méthodes, il cherche à s'approprier le style des imitateurs de Memling, et cet essai lui réussit mieux à notre avis que ses efforts pour imiter Michel-Ange.

Un artiste plus habile que Mabuse, Kalkar, offre un autre exemple de ce genre d'imitation. Ses tableaux, dans l'église de Kalkar, sa ville natale, démontrent avec quel talent il suivit l'ancienne manière flamande. Mais lorsqu'il se trouva en Italie, il imita si parfaitement le Titien et Giorgione, que Vasari nous dit que ses tableaux passaient pour des originaux de ces maîtres. En effet, les Flamands étaient plus habiles que tous les autres dans l'art d'imiter, et nous les voyons, après Memling, travailler d'après un principe uniforme, ne variant de manière que dans certaines particularités de peu d'importance. Il nous est impossible aujourd'hui de dire quels furent ces imitateurs.

Dans le bréviaire du cardinal Grimani, qui est à Venise, il y a plusieurs centaines de miniatures que l'Anonyme de Morelli attribue à Memling, à Liévin d'Anvers et à Gérard de Gand. Les plus nombreuses sont celles qui approchent le plus de la manière de Memling, mais la plus remarquable, représentant

l'*Offrande des Mages*, est un fac-simile réduit de l'*Adoration*, de Munich.

Passavant décrit une autre copie de cette même *Adoration*, dans la galerie Ader, dispersée aujourd'hui, et il fait observer sa ressemblance avec la miniature. Le panneau d'Ader était signé des initiales A. W.[1] qui ne sont pas celles de Liévin de Witte, comme quelques-uns l'affirment.

A Xanten, sur le Rhin, se trouve un tableau dans la manière flamande, représentant la *Tentation de saint Antoine*, et marqué des initiales A. W., sur le bonnet d'une des figures. Mais le style, quoique flamand, n'est pas celui de l'*Adoration*, de Munich. La question de savoir qui furent ces imitateurs de Memling, reste donc enveloppée de ténèbres.

Il est vrai que Liévin de Witte, ou d'Anvers (car il n'y a pas de doute que ce soit le même personnage), peignait à cette époque. Van Mander en parle comme d'un artiste de talent, mais habile surtout en architecture. Les peintures de ces imitateurs révèlent évidemment une grande entente de l'architecture, et Liévin pourrait être l'auteur de quelques-uns des panneaux dont nous venons de parler, mais on ne peut se dissimuler que jusqu'ici cette question est encore entourée de trop d'obscurité, pour qu'il soit possible de la résoudre avec certitude.

---

[1] Ce tableau se trouve maintenant dans la collection de M. Greene, à Hadley, près de Barnet.

ÉCOLE DE LOUVAIN.

CHAPITRE XVI.

DIERICK STUERBOUT.

Ce fut seulement vers la fin du xve siècle que la ville de Louvain commença à compter dans les annales de l'art; mais l'école qui s'y forma n'atteignit pas le degré d'excellence de celles de Bruges et de Bruxelles. La rivalité des villes des Pays-Bas, si vive à cette époque, se manifesta surtout avec un caractère plus intense, dans les dernières années du siècle, entre Bruxelles et Louvain.

La rapidité avec laquelle se poursuivait alors l'achèvement de l'hôtel de ville de la première de ces cités, fit naître un esprit d'émulation parmi les magistrats de Louvain, qui déployèrent toute leur énergie pour élever un monument civique digne de rivaliser en beauté avec ce vaste et imposant édifice.

Mathieu de Layens, maître architecte de la ville, présenta des plans et des projets qui furent approuvés

par Pauwels, architecte de Philippe de Bourgogne, et, en 1448, le bourgmestre et les conseillers posèrent avec solennité la première pierre du nouvel hôtel de ville. Il ne fut achevé qu'en 1468, et l'administration résolut alors de rivaliser encore davantage avec Bruxelles, en se donnant aussi un peintre officiel. Elle choisit Dierick Stuerbout, élève de Van der Weyden.

Il ne s'attache que très-peu d'importance aux artistes contemporains ou aux prédécesseurs de Stuerbout de Louvain. Les archives de l'année 1462 font mention d'un certain Hubrecht, peintre, et de ses fils Hubeken et Gielis, dont le salaire était de 10 *plecken* par jour [1]; mais la famille d'artistes la plus connue paraît avoir été celle de Stuerbout que les registres de Louvain mentionnent pour la première fois en 1468.

Dierick Stuerbout était né à Haerlem, où pendant plusieurs années il habita dans la rue dite *Kruis straet*, près de l'hospice des orphelins.

Van Mander connaissait sa maison, qui avait, dit-il, une façade gothique, avec des têtes sculptées [2]. On ne sait rien de ses premières études. En 1462, il quitta Haerlem, et vint se fixer à Louvain. Durant la même année il alla visiter Bruges, où le peintre Pierre Coustain, un des valets de chambre de Philippe le Bon, étant mort, Dierick demanda au duc un chapelet trouvé dans la succession du défunt [3]. Coustain avait-il été le maître de Stuerbout, ou celui-ci était-il son serviteur ou son apprenti? Nous l'ignorons; mais sa

---

[1] La *Plecke* était la quatre-vingt-dixième partie du florin. (Schayes, *Comptes de Louvain*, apud de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. Ier. Introd., p. 117.)

[2] Van Mander, *op. cit.*, p. 207.

[3] « Je Thierry de Harlem confesse avoir reçu de Pierre Bladelin, conseiller de monseigneur le duc de Bourgogne, unes patenostres,

manière ressemble trop à celle de Van der Weyden et de Memling, pour que nous hésitions un moment à le regarder comme l'élève du premier et le condisciple du second.

C'est dans Van Mander que l'on trouve la première mention de ses œuvres, et il copie la légende suivante du seul tableau de Dierick qu'il connût : « En mil « quatre cent soixante-deux, Dirk, né à Haerlem, me « peignit à Louvain [1]. » Il paraît que cet artiste était très-occupé en cette ville en 1462, mais il ne fut nommé peintre de la ville qu'en 1468, et il commença alors les peintures de l'hôtel de ville, destinées, comme celles qui furent exécutées par Van der Weyden, à décorer la salle de justice, et à inspirer aux juges l'horreur de l'injustice et de la partialité.

Stuerbout choisit son sujet dans la légende du roi Othon. La femme de ce roi, raconte-t-on, poussa son mari à faire mettre à mort un seigneur, dont le seul crime était d'avoir résisté aux séductions de la reine. L'épouse de ce seigneur ayant acquis la preuve de cette intrigue, se soumit à toutes les épreuves judiciaires en usage à cette époque, pour réhabiliter la mémoire de la victime : elle se présenta devant le roi Othon, tenant d'une main la tête de son mari, et de l'autre une barre de fer rougi. Le roi, convaincu du crime de sa femme, la fit exécuter par la main du bourreau, en réparation de la mort de l'innocent.

Sur l'un des panneaux, Stuerbout peignit la scène du jugement, et sur l'autre, celle de l'exécution. Les

---

lesquelles ont par eux esté trouvé entre ses biens déclairiez par feu Jehan Costain, et sont icelles à moy despiéça le IXe jour d'octobre 1462. » (DE LABORDE, *op. cit.*, t. II, p. 221.)

[1] Ce tableau, représentant le Sauveur avec saint Pierre et saint Paul, se composait de figures de grandeur naturelle. (VAN MANDER, p. 206.)

deux ensemble coûtèrent 200 couronnes, de 72 *philippus* [1].

Stuerbout continua dès lors à être employé par la municipalité, et durant la même année où il compléta les peintures de la salle de justice, on trouve qu'il reçut encore 100 *plecken* pour divers tableaux et portraits *(porteratueren)*.

Mais son travail le plus important paraît avoir été deux grandes peintures de douze pieds de longueur sur ving-six pieds de hauteur, et de six pieds de hauteur sur quatre de large [2]. Ce dernier, représentant le *Jugement dernier*, fut terminé par Stuerbout pour 500 cou-

[1] *Annales et antiquités de Louvain* (MS. inédit appartenant à M. Van Hoorebeke, de Gand) : « Anno 1468, worden twee stucken schildereyen gemaeckt by meester Dierick Stuerbout, die in de raetcamere staen, d'eene daer de keysere justitie doet doen over eenen grave van hove, voert betichten van de keyserinne van dat hy haer oneerbaerheyt te voren gelecht hadde; ende d'andere daer de keysere over zyne keyserinne, justitie doet, metten brande doert voirseyde betichten, dat valsch bevonden wirt. Die geexstimeert waeren op IIᶜXXX (230) croonen, te LXXII pls. t'stuck. (*Messager des sciences et des arts de Belgique*, 1833, pp. 18-19.)

[2] *Annales et antiquités de Louvain* : « Anno eodem (1468) XX may, heeft de stadt van Loven verdinght, tegen den voirseyden meester Dierick Stuerbout, sekere tafereel oft schilderye van XXVI voeten lank en XII voeten hooghe, met nog een tafereel van Ons Heeren Oordeele, van VI voeten hooghe en IV voeten breet, om ende voor Vᶜ (500) croonen, het welcke Oordeel hancht in de Schepene Camere opt stadthuys te Loven. » (*Messager des sciences et des arts*, 1833, pp. 18-19.)

« Item, Dierick Stuerboudt, scildre, van gelyken LXXXX plecken, (1468).

« Van eender tafelen te maken van scryn houte die meester Dierick, verdinckt heeft te makene van porteratueren ende van meer andere cleine refectien, etc. (1468).

« Anno 1479-80. Item, meester Dierick Boudts, scildere, teghen der Stadt verdinght hadde te schildere viere stucken van eender grooter tafelen die aan een dienen souden op een sael oft camere te zettene van porteratueren ende scilderien, ende noch van eenen cleinen tafereelken met synen dueren van den Ordele, ende daer d'Ordel inneghestelt es, hangende in de raetcamere.

« Daeraff, de voirscreve meester Dierick soe verre hy die volmaect hadde gehadt, soude hebben van de stad de somme van Vᶜ croonen;

ronnes, et décora la salle des échevins. L'artiste ne put l'achever ; il mourut en 1478, avant d'avoir complété son œuvre. Pendant qu'il y travaillait, les magistrats allèrent lui rendre visite en corps, et lui donnèrent, ainsi qu'à ses apprentis, quelques gratifications. Un des incidents les plus remarquables de cette visite officielle, fut le payement de 40 *plecken* fait à maître Jean Van Haecht, docteur en théologie, *pour avoir fourni au peintre le sujet et les détails de son tableau.*

Après sa mort, ses frères et ses neveux, tous peintres, réclamèrent le payement de ce qui était terminé, et soumirent leurs prétentions à des arbitres. On choisit Van der Goes, et d'après sa décision le magistrat leur paya 406 florins.

On ne sait rien de plus sur Stuerbout. Ses œuvres, bien qu'elles révèlent non-seulement l'élève de Van der Weyden, mais aussi le contemporain de Memling, offrent des traits caractéristiques qui les distinguent de toutes les autres. Son coloris, différent en cela de celui des maîtres que nous venons de nommer, était

---

d'welc alsoe niet ghebucrt en es, want by binnen middelen tyden gestorven es, alsoe dat de selve binnen synen tyde niet meer volmaect en heeft, van den grooten tafele dan een stuck, ende 'tweeste bynae volmaect, ende dat clein stuck van den Ordele, hangende in de raedcamere, volmaect. Daer voer hem ende zynen kinderen vergouwen ende betaelt heeft, ter estumacien ende scattingen van eenen der notabelsten scildere die men binnen den lande hier omtrent wiste te vindene, die gheboren es van der stad van Ghendt, ende nu wonechtig es in den Rooden Clooster in Zuenien, de somme van guldens vorscreve III^{c} VI guld., XXXVI pl.

« Item, ten tyden doen meester Dierick voirscreven dit werc maecte en de stad dat visenteerde tot synen huyse, werd hem ghescinckt, ten bevele van den burgmeesteren ende den heeren van der Raede, in wyne lopende XC plecken, ende dergelycs gheschinckt meester Janne Van Haecht, doctoir in der godheit die der stadt de materie gaff uut ouden zeesten die men scilden soude, was hem gescinckt tot synen huyse in wyn XCIX plecken ; valet te samen in guldens vorscreven III guld., XXVII p. (SCHAYES, *Bulletins de l'Académie*, t. XIII, 2e partie, 1846.)

vitreux, épais et empâté. L'impression est grise et froide, et généralement on peut l'apercevoir à travers la teinte transparente et chaude qui la recouvre. L'artiste affectionne surtout un ton rougeâtre qui envahit tout le tableau sans rien laisser au clair-obscur. Ses efforts pour imiter la grâce de Memling aboutissent à une maladroite affectation : les formes sont trop allongées, le dessin manque de naturel, et la composition, d'élégance. Les figures grêles, émaciées, aux épaules tombantes et mal articulées, offrent rarement quelques expressions dans leur raide immobilité. Leurs yeux grands et ronds, leurs chairs ridées, ajoutent encore à cette sécheresse d'aspect que fait ressortir davantage la profusion d'ornements et d'accessoires exécutés avec un fini inimitable.

Les tableaux de la salle de justice à Louvain sont des exemples frappants de ces curieux défauts [1].

L'empereur s'incline d'une façon fort raide vers la femme qui lui présente la tête de son mari, tandis que la figure maigre et sèche d'un spectateur vu de profil est si fluette qu'elle semble n'avoir pour support que le bâton sur lequel il s'appuie. Il ne manque point de figures de ce genre dans les panneaux de ce maître : on dirait une réminiscence de Van der Weyden. Ce sont toutefois des exceptions, car d'autres, plus correctement dessinées, rappellent Hans Memling par une certaine élégance dans le mouvement. Tel est, par exemple, le personnage de la comtesse tenant la tête de son mari : elle est posée naturellement, et vêtue d'une draperie fort simplement agencée. Telles sont

[1] A la Haye, au palais du Roi : ils faisaient naguère partie de la collection aujourd'hui dispersée du prince d'Orange. (N°° 22-23 du catalogue de cette collection.) Panneau : haut. 117 pouces, large 66 pouces.

encore les figures dans le groupe de l'exécution du jugement, qui sont bien rendues. Mais les spectateurs sont raides et anguleux, l'un d'eux surtout qui se retourne pour regarder au-dessus de son épaule, a un air étrange et semble vraiment disloqué.

Si nous ne rencontrons chez Stuerbout ni grâce de composition ni élégance de dessin, nous devons reconnaître au moins la beauté de ses paysages. Les imitateurs de Memling sont remarquables sous ce rapport, comme on peut le voir, dans le *Baptême*, à Bruges. L'école de Dierick et Dierick lui-même excellent en ce genre. Ils copient avec une irréprochable fidélité l'aspect du pays aux environs de Louvain. Ils rendent aussi merveilleusement l'atmosphère claire et transparente des bords de la Meuse, et ils transportent sur leurs panneaux des scènes exactement semblables à celles qui frappent les yeux du voyageur lorsqu'il se rend, par exemple, d'Aix-la-Chapelle à Bonn.

Les tableaux de cette école n'étaient souvent que des pastiches de Van der Weyden, de Memling et de Petrus Cristus. Au premier, les disciples de Stuerbout prirent sa raideur et ses ornements, au second, ce qu'ils purent emprunter de grâce et d'élégance, et au dernier, cette couleur dure et d'une apparence cornéc qui distingue quelques-unes de ses œuvres.

Dans l'intervalle, les peintres de Cologne avaient aussi changé de manière comme ceux de la Flandre, et après avoir exercé une influence considérable en Belgique, ils furent subjugués eux-mêmes par la vigueur supérieure de l'art flamand. Toutefois, ils n'y gagnèrent pas plus que n'avaient gagné les Flamands à l'imitation des Italiens. Au commencement du XVIe siècle, les peintres de Cologne imitaient les artistes

de Louvain d'une manière faible et servile, dans le style de Van der Weyden.

Les tableaux de Stuerbout représentant la légende dont nous avons parlé, sont peut-être ceux où il imite le moins le faire de Memling. Il en approcha davantage dans le portrait de 1462 que l'on attribuait à ce dernier dans la collection de M. Rogers. Mais le coloris dur et vitreux de cette œuvre rappelle plutôt cette imitation de Van Eyck et de Memling, que nous avons signalée dans l'école de Louvain, que le faire de Memling lui-même.

L'immobilité et la raideur caractérisent ce portrait, ainsi que d'autres panneaux de l'école de Stuerbout, et quoique ce défaut soit moins saillant dans de petites peintures très-achevées, il ne laisse pas de s'y retrouver. Il est surtout fortement marqué dans *la Cène* de l'église de Saint-Pierre, à Louvain, que nous croyons être de Stuerbout, en dépit de la signature apocryphe : *Opus Johannis Memling*. Le coloris rouge et peu transparent, les têtes raides et anguleuses appartiennent bien à Dierick, mais la figure du Sauveur est une inspiration de Memling, ainsi que les têtes de deux personnages qu'on voit dans l'éloignement. Une autre figure du fond nous rappelle Van Eyck. Plusieurs fois, en effet, ce tableau a été attribué à ce dernier maître, mais il n'a pas plus la vigueur de Van Eyck, qu'il n'a le sentiment de Memling.

Cette *Cène* était jadis le centre d'un triptyque dont les volets se trouvent aujourd'hui dans les galeries de Berlin et de Munich.

Le prophète Élie réveillé par un ange [1] et la *Pâque*

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 533. Panneau : 2 pieds 9 pouces sur 2 pieds 2 ½ pouces.

des Juifs, à Berlin[1], *les Israélites recueillant la manne*[2], et *Melchisédech et Abraham*, à Munich[3], sont quatre panneaux qui sans aucun doute formaient autrefois un seul tableau d'autel. Ils sont de dimensions égales et de la même main. Le paysage dans le *Prophète Élie* appartient incontestablement à l'école de Louvain, et les panneaux de Munich portent le même cachet. Ces quatre pièces, successivement attribuées à Roger Van der Weyden et à Justus de Gand, sont enfin, dans les catalogues, échues en partage à Memling.

Judas embrassant le Christ, et l'Arrestation du Sauveur, que possède la galerie de Munich[4], est un tableau dans le style de Stuerbout, qui fut probablement peint par lui, lorsqu'il eut achevé les peintures légendaires de Louvain; ces dernières se trouvent aujourd'hui à la Haye, où on les attribue à Memling.

Le caractère dominant dans la *sainte Cène*, à Louvain, peut également s'observer dans un tableau de la galerie Leuchtenberg qu'on attribue aussi à Memling, *saint Jean-Baptiste montrant le Sauveur à un pécheur repentant*[5].

Le *Martyre de saint Hippolyte*, de l'église de Saint-Sauveur à Bruges, est un tableau qui a joui d'une certaine célébrité et qui se rattache au nom de Memling, quoique représentant un sujet tout à fait étranger au

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 539. Panneau : 2 pieds 9 pouces sur 2 pouces 2 ; pieds.

[2] *Catalogue de Munich*, cab. IV, n° 44. Panneau : 2 pieds 9 pouces sur 2 pieds 2 pouces 6 lignes.

[3] *Ibid.*, n° 55. Panneau : 2 pieds 9 pouces sur 2 pieds 2 pouces 6 lignes.

[4] *Cabinet de Munich*, cab. IV, n° 58. Panneau : 3 pieds 3 pouces 3 lignes sur 2 pieds 1 pouce 4 lignes.

[5] *Catalogue Leuchtenberg*, 2e salle, n° 104. Panneau : 1 pied 8 pouces sur 1 pied 3 pouces 6 lignes. Cette collection a été transférée à Saint-Pétersbourg.

sentiment d'élégance et de délicatesse que mettait cet artiste dans le choix de ses compositions. Le saint est étendu à terre, sur le point d'être écartelé par quatre vigoureux chevaux, à la tête desquels se tiennent des hommes prêts à les lancer.

Cette scène hideuse, exécutée dans la manière de Memling, a servi d'argument pour prouver le séjour de ce peintre à Venise. On a dit que les chevaux de ce tableau étaient copiés d'après les chevaux de bronze qu'on admire en cette ville; nous ne voyons aucune ressemblance qui puisse étayer cette opinion, et nous dirons même que ces animaux ne sont ni traités avec le même naturel, ni dessinés avec la même correction que ceux de l'Apocalypse, dans le *Mariage de sainte Catherine*. On ne peut nier sans doute que la peinture a été considérablement retouchée, et que le ton et les couleurs peuvent avoir été altérés par ci par là; mais la composition ne s'élève guère au-dessus des plus médiocres productions des élèves de Memling; les figures et les têtes sont décidément mal faites, les draperies de mauvais goût, et les poses exagérées, selon l'habitude de Stuerbout. La figure du saint est maigre et allongée, et la structure des muscles mal exprimée. Les volets sont dans un meilleur état de conservation. L'un contient un groupe d'hommes, semblable à celui du panneau central; l'autre représente un homme et une femme à genoux, au milieu d'un paysage, froid de ton, mais dont les contours ont de la douceur et rappellent plus que tout le reste la manière de Memling.

L'extérieur mal restauré de ce triptyque nous présente, en grisailles, saint Charles, saint Hippolyte, sainte Élisabeth et sainte Marguerite.

Le point de contact de l'école de Louvain et de celle

de Cologne, à la fin du xv[e] siècle, saute aux yeux de prime-abord dans le *Martyre de saint Érasme*, à Louvain. Le style et le sujet de ce tableau sont aussi repoussants que dans celui dont nous venons de parler. Le saint est étendu sur la roue où le bourreau le torture. Le corps nu est trop maigre, et l'ensemble rappelle assez l'aspect général du tableau de saint Hippolyte; mais ici le paysage marque mieux la véritable école. Saint Jérôme, un lion accroupi à ses pieds, est le sujet du volet de gauche, orné d'un très-beau paysage. Le volet de droite nous montre saint Antoine entouré d'animaux monstrueux.

Ce panneau ressemble beaucoup, pour le ton général de la couleur, à ceux qu'on attribue aux peintres de Cologne. Il est évident que, vers la fin du xvi[e] siècle, les deux écoles se fondirent en une seule qui ne conserva de chacune d'elles que de légères particularités. Le style des saints, dans le triptyque de Louvain, a autant de ressemblance avec le tableau de Cristus, de 1417, dans la galerie de Francfort, que les monstres qui décorent le panneau de saint Antoine [1] en offrent avec ceux du même maître, dans le *Dernier jugement*, à Berlin.

Outre les panneaux que nous avons décrits, il s'en trouve encore dans différentes galeries plusieurs autres qui portent le cachet de l'école de Stuerbout; nous citerons entre autres le *saint Christophe*, de Munich, que M. Waagen attribue à Memling, et qu'il compare au rétable de Lubeck. Le panneau central représente l'*Adoration des Mages*, et les volets nous montrent saint Christophe et saint Jean-Baptiste. Dans cette peinture, le coloris a beaucoup de corps, mais il paraît

---

[1] Portant la fausse inscription : *Opus Johanis Hemling*.

être de différentes mains. Quelques parties sont froides et transparentes, d'autres, opaques et rougeâtres. Les figures sont allongées et immobiles comme celles de Stuerbout.

La chapelle de Los Reyes, à Grenade, est — nous n'osons dire ornée — d'un tableau à trois compartiments, qui représente le *Crucifiement*, l'*Ensevelissement* et la *Résurrection*. Il est à remarquer que la composition de ce dernier sujet est identique à celle de la *Résurrection* de Nuremberg, quoique les figures du panneau de Grenade soient plus exagérées de formes et plus foncées de ton, et paraissent avoir été peintes par un artiste de la période de décadence de l'école colonaise. Deux tableaux, qu'on voit dans la sacristie de la même église, sont attribués à Memling, mais ils appartiennent à une époque plus récente.

Nous pourrions faire ici l'énumération d'un grand nombre d'œuvres d'une foule d'artistes qui firent un métier de l'art, et qui peignirent dans le mauvais genre adopté par les écoles réunies de Louvain et de Cologne ; mais cette nomenclature n'offrirait que de l'ennui. Nous ne citerons qu'une *Descente de croix*, à Bruxelles [1], attribuée à Memling, et une autre qui figure au musée de la Haye [2] sous la même attribution, sans plus de raison que la première ; une *Tête de Christ*, à Munich, copie sans intelligence de celle de Van Eyck, à Berlin [3], et enfin une autre *Tête du Sauveur*, dans la même galerie [4], rappelant un peu la manière de

---

[1] *Catalogue de Bruxelles*, n° 573. 0m,98 sur 1m,88.

[2] *Catalogue du Musée de la Haye*, n° 60. Panneau.

[3] *Catalogue de Munich*, cab. IV, n° 50. Panneau : 1 pied 6 pouces 9 lignes sur 1 pied 1 pouce 9 lignes.

[4] *Ibid.*, cab. IV, n° 51. Panneau : 1 pied 1 pouce 6 lignes sur 9 pouces 9 lignes.

Metsys. Le musée de Madrid [1] possède une mauvaise copie de l'*Adoration des Mages*, de Memling, de Bruges, et on l'y fait passer pour l'original. L'inventaire de Marguerite d'Autriche cite un tableau de Dierick Stuerbout, dont la trace est complétement perdue [2].

M. Passavant attribue à Dierick un petit tableau, appartenant à M. Schöff Brentano, de Francfort. Le style en est semblable à celui des panneaux de la Haye. La *Prophétie de la Sybille de Tibur à l'empereur Auguste*, et la *Madone et l'Enfant* en sont les sujets. La scène se passe dans un appartement d'architecture flamande. Plusieurs personnages, que M. Passavant suppose être des portraits, entourent la Vierge. Le même auteur attribue à Stuerbout deux portraits de la galerie de Naples (nos 381, 383), *Robert de Sicile*, et le *duc Charles de Calabre*. « Si ces portraits, ajoute-t-il, « ne sont pas de Dierick, il faut qu'ils soient peints « par un de ses élèves, ou par quelque artiste de l'école « de Haerlem [3]. »

---

[1] *Catalogue de Madrid*, n° 467. Panneau : 2 pieds 1 pouce 6 lignes sur 1 pied 11 pouces 6 lignes.

[2] « *Une petite Nostre-Dame, fait de la main de Dirick.* » (DE LABORDE, *Inventaire de Marguerite d'Autriche*, p. 29.)

[3] PASSAVANT, *Kunstblatt*, 1841, n° 11.



CHAPITRE XVII.

PROGRÈS DE L'ART EN FLANDRE. — INFLUENCE A L'ÉTRANGER.

Il résulte de l'exposé que nous venons de faire que les beaux-arts commencèrent à fleurir en Belgique après l'accession de la maison de France au trône de Bourgogne. Mais tous les éléments de force existaient avant cette époque, et ils n'attendaient que leur complet développement pour s'épanouir avec succès. Ce dont la Flandre avait eu besoin jusqu'alors, c'était la paix, l'ordre et la fin de ses querelles intestines. Les ducs de Bourgogne y pourvurent avec fermeté. Sous Louis de Male et ses prédécesseurs, les villes de la Flandre s'élevèrent à un haut degré de prospérité commerciale et manufacturière, mais les comtes n'avaient eu ni la force ni le prestige nécessaire pour contenir l'esprit remuant des habitants dans de justes

bornes. Ils l'excitèrent, au contraire, en cherchant à leur arracher leurs plus chers priviléges, et l'énergie du peuple, au lieu de s'appliquer aux arts de la paix, se concentra dans le redressement de ses griefs. Ils avaient tout à perdre dans ces luttes qui tarissaient la seule source de leurs richesses, le commerce et l'industrie. Les communes flamandes étaient aussi riches qu'elles étaient puissantes. Le but de souverains intelligents eût été de se les concilier, au lieu d'exaspérer constamment leur susceptibilité. Mais les principes qui guidaient les communes ne pouvaient guère se concilier avec ceux de la noblesse. Ils étaient surtout en désaccord sur une grande question, et toute l'histoire des communes flamandes n'est que celle de la liberté du commerce luttant contre le système protecteur.

Sur le Rhin, où chaque petit prince augmentait son revenu en élevant des barrières contre le libre échange, le commerce prospérait en dépit de ces obstacles. En Flandre, le commerce était entre les mains des administrations communales. Elles manufacturaient les matières premières, et imposaient leurs règlements aux ports de mer. Les droits levés sur les produits étrangers enrichissaient leur trésor et non celui des princes. Arracher ces ressources aux communes pour les tourner à leur profit, fut l'effort constant des comtes de Flandre. Ils provoquaient la lutte avec le peuple, et ils imploraient en secret les secours de l'extérieur pour parvenir à le dompter. La France, toujours désireuse de posséder ces riches et importantes provinces, était sans cesse prête à fournir son assistance. L'Angleterre, d'un autre côté, trop intéressée à la prospérité du pays, pour ne pas l'appuyer, encourageait la population dans sa résistance aux comtes et à la France.

La noblesse flamande, non-seulement celle qui possédait les châteaux forts, comme dit Guicciardini, mais encore celle des villes qui se glorifiait d'une longue suite d'aïeux, prenaient, en général, parti contre les communes, et le pays se divisait ainsi en *Leliaerts*, ou partisans des Lis, et en *Clauwaerts*, ou porteurs de massues. Pendant bien des années ceux-ci eurent constamment le dessus dans les guerres qu'ils soutinrent contre les *Leliaerts*. Ils triomphèrent à la bataille des Éperons, où périt la fleur de la chevalerie française, et continuèrent à être les plus forts, même sous Louis de Male, leur dernier comte.

Rien ne surpassait alors la richesse et la puissance des villes de Flandre. Bruges, qui d'abord ne fut qu'un hameau, s'était développée, à l'époque des Croisades, au point d'être une redoutable forteresse, entourée de remparts et défendue par des ponts-levis. L'église de Saint-Donat en formait le centre, et là les comtes, comme Baudouin Bras-de-Fer et Guy de Dampierre, allaient entendre la messe, en grande pompe [1]. La ville était entrecoupée de canaux, et l'un d'eux, large et profond, communiquait avec la ville de l'Écluse. Ce port était également fortifié, et pouvait recevoir les navires les plus grands.

Philippe Auguste, à son retour des Croisades, envoya une puissante flotte à l'Écluse et en força l'entrée. Le butin fut si considérable qu'il en fut lui-même étonné. Il consistait en marchandises manufacturées de toutes les parties du globe, et en milliers de tonneaux de matières premières. Malheureusement pour lui, une flotte anglaise rencontra cette prise, et Philippe brûla

[1] *Histoire de Bruges*, p. 10. Bruges, 1850, in-8°.

ses vaisseaux et le butin. Les richesses qu'il emportait prouvent ce qu'étaient les négociants de cette époque. L'Écluse se remit en peu de temps de ce désastre, et continua, avec Bruges, à être le port le plus considérable de l'Europe.

L'Angleterre ne cessa de prendre le plus grand intérêt à la ville de Bruges, et elle fut toujours prête à venir au secours des communes flamandes, lorsque les comtes cherchaient à comprimer leur liberté. Grâce à cette rivalité des communes et des comtes, les avantages commerciaux de Bruges et de Gand s'accrurent considérablement. L'un des principaux fut la libre importation des laines d'Angleterre, et la moindre allusion à la suppression de ce privilége suffisait pour mettre en émoi tout le pays. Puis, en 1127, s'établit la Hanse, dite d'Angleterre, parce qu'elle avait un comptoir à Londres. Elle fut octroyée aux Brugeois à l'époque où Guillaume de Normandie cherchait à restreindre les droits des villes de la Flandre. Guillaume joua dans cette circonstance un rôle plein de duplicité. Quelques mois auparavant, en effet, il avait été choisi pour arbitre, du consentement unanime des mêmes villes qu'il s'efforçait maintenant de réduire en son obéissance.

Les marchands de la Hanse avaient le privilége de poursuivre leurs débiteurs devant des arbitres choisis parmi les marchands de la ville. A Londres, le président de cette espèce de tribunal était un citoyen de Bruges, qui prenait le titre de comte de la Hanse, et chaque ville y était représentée par un membre. Celles qui en firent d'abord partie furent Ypres, Damme, Lille, Bergues, Furnes, Orchies, Bailleul et Poperinghe. Plus tard, Saint-Omer, Arras, Douai, Cambrai, Valenciennes, Péronne, Saint-Quentin, Beauvais,

Abbeville, Amiens, Montreuil, Reims et Châlons suivirent cet exemple.

Cette Hanse d'Angleterre, les Villes hanséatiques, les marchands de la Lombardie, de Venise et de Novogorod élevèrent encore la splendeur de Bruges, en y établissant de nombreux comptoirs. La foire de cette ville était alors ce que celle de Leipzig est aujourd'hui, elle était fréquentée par des marchands de toutes les parties du globe. Mais déchirée par des dissensions intestines, les villes flamandes n'avaient guère le loisir de cultiver ni d'encourager les beaux-arts, qui ne brillèrent que sous les ducs de la maison de Valois. Philippe le Hardi, Jean sans Peur et Philippe le Bon, possédant de plus puissantes ressources que les eomtes de Flandre précédents, et appuyés par les districts agricoles de la Bourgogne, furent en état de mettre un frein à la turbulence habituelle des cités, qui jouirent ainsi, sous leur règne, de bien plus de paix et de tranquillité qu'auparavant.

Les richesses amassées par les citoyens alimentaient l'émulation des nobles et des bourgeois dans l'encouragement des beaux-arts et dans l'ostentation de leurs goûts artistiques. Ce fut la source des progrès de l'école de Bruges. Bien avant cette période, les municipalités des villes flamandes étaient déjà eonnues pour le faste de leurs cérémonies publiques et pour le goût et l'opulence qu'elles se plaisaient à déployer dans ces occasions solennelles : elles furent cependant bien dépassées par leurs successeurs. Les cérémonies qui eurent lieu à Bruges lorsque Thierry d'Alsaee y apporta la relique du Saint-Sang, qui a donné son nom à une chapelle de Saint-Donat où affluent des pèlerins de tout l'univers, donnèrent lieu d'étaler une profusion de tentures et de tapisseries dont la magni-

ficence fait honneur à l'époque où elles furent fabriquées [1]. Mais le goût public se révélait alors plutôt par l'étalage d'une pompeuse décoration et d'étoffes splendides que par la recherche des œuvres d'art proprement dites. Sous Louis de Male, la culture des esprits se développa, et ce prince fonda la corporation de Saint-Luc, ou des peintres, à Bruges [2].

L'école qui s'éleva alors si rapidement à la perfection sous les ducs de Bourgogne, fut donc redevable d'une partie de sa prospérité à la richesse et à l'esprit d'indépendance des communes : le goût, l'influence, la culture d'une cour éclairée lui donnèrent une nouvelle impulsion et le clergé lui-même usa de sa prépondérance au profit de l'art.

Comme nous l'avons vu, les ordres monastiques s'adonnèrent aux arts avec bien moins d'enthousiasme que dans d'autres pays. A peine y avait-il en Flandre un moine qui maniât le crayon ou le pinceau, lorsque Beato Angelico remplissait de sa renommée les villes de son pays natal. Ils avaient abandonné jusqu'alors à des corporations laïques, véritable franc-maçonnerie de l'architecture, la construction de leurs églises et de leurs cathédrales et appelé les autres arts à décorer l'intérieur de ces innombrables édifices, chefs-d'œuvre d'intelligentes associations.

Le XIIe et le XIIIe siècle avaient vu s'élever de nombreuses abbayes en Bourgogne et en Flandre : là, prévalait le rigide système de Cîteaux, ici au contraire les religieux suivaient une règle plus douce.

---

[1] *Histoire de Bruges*, p. 31.
[2] O. Delepierre, *Galerie d'artistes brugeois ;* Bruges, 1840, in-8°, p. 6. — Sanderus, *Flandria illustrata*, t. II, p. 148.

La richesse de ces vastes abbayes consistait principalement en laine, qu'elles fournissaient, conjointement avec l'Angleterre, aux métiers des cités flamandes. Leur puissance augmentait avec leurs richesses, et plusieurs de ces couvents flamands déployaient plus de faste que les nobles eux-mêmes. On peut citer, comme exemple, Sithiu, l'abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer ; ses abbés possédaient de vastes domaines en Flandre.

La ville opulente et manufacturière de Poperinghe leur appartenait. En maint autre endroit, ils avaient des prieurés, et ils revendiquaient le droit de se faire consacrer des mains mêmes de l'évêque. Tout chez eux prouvait qu'ils jouissaient largement des biens de ce monde [1]. Les arts surtout leur durent un puissant appui. Dans les villes, le même désir d'embellir les églises et les cathédrales portait les chapitres à confier aux peintres une foule de commandes : en reconnaissance, les confréries d'artistes possédaient invariablement une chapelle, où leurs protecteurs officiaient solennellement aux jours de fêtes. On a pu voir dans le cours de cette histoire, combien de chefs-d'œuvre de premier ordre sont dus aux institutions religieuses du pays, et combien aussi l'art leur dut d'encouragements et d'appui.

Les trois grands pouvoirs de l'État, la cour, le clergé et les communes contribuèrent donc, chacun de son côté, à faire fleurir les arts en Flandre, sous les comtes de la maison de France.

Mais ce ne fut pas la peinture seulement qui attei-

---

[1] A. Wauters, *les Délices de la Belgique*; Bruxelles, 1846, in-8° ; — Altmeyer, *Notice sur Poperinghe*. (*Messager des sciences et des arts*, 1839, pp. 22-53.

gnit cette prospérité. C'est à cette époque que furent édifiés les plus beaux monuments de l'architecture civile, hôtels de ville, bourses, halles et maisons de métier. Le XIIe et le XIIIe siècle virent surgir le *beffroi* dont la cloche appelait les guildes sur la place publique, et qui était en quelque sorte l'emblème de la liberté communale. Il entrait comme clause intégrante, dans la charte d'affranchissement de toute commune, que celle-ci possédât sa cloche et par conséquent son beffroi. Plus tard, lorsque le pouvoir des corporations se compliqua et devint administratif, l'hôtel de ville s'éleva parfois à côte du beffroi, parfois sur son emplacement même [1].

L'hôtel de ville de Bruges, érigé au XIVe siècle, sur le modèle de ces vieux manoirs appelés « *Steenen* » et qui couvraient alors tout le pays [2], est l'échantillon le plus ancien et le plus parfait de ce genre de construction; la seconde moitié du XIVe siècle et le commencement du XVe virent s'élever les maisons de ville de Bruxelles, de Louvain et de Gand; celles d'Audenarde, de Mons, de Courtrai et de Léau datent de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe.

Plusieurs palais de Bruges furent l'œuvre des riches marchands étrangers qui avaient fixé dans cette ville le centre de leurs affaires : à elle seule, elle possédait dans ses murs seize comptoirs appartenant à autant d'associations commerciales. Le plus élégant de ces édifices était le palais de la Hanse teutonique : il était encore debout il y a peine un siècle. Ceux de Castille, de Florence et de Gênes se faisaient remarquer par la

---

[1] SCHAYES, *Histoire de l'architecture en Belgique*; Bruxelles, 1853, in-16; t. II, p. 244.

[2] *Ibid.*, p. 265; — A. WAUTERS, *Op. cit.*

beauté de leurs façades : ils étaient crenelés et flanqués de tours. L'hôtel des Génois était surtout remarquable par sa splendeur [1]. Portinari, du comptoir florentin, protégeait Van der Goes. Les Génois semblent avoir préféré le talent de Van der Weyden.

Les nombreux tableaux flamands qu'on rencontre en Espagne témoignent de l'estime que faisaient les Castillans de l'art flamand. L'école de Bruges n'était pas moins bien représentée à Brême, à Lubeck, à Dantzig et dans d'autres villes qui appartenaient à la Ligue hanséatique.

La position sociale des artistes de cette époque, sans être absolument indépendante, était heureuse. De très-bonne heure, ils se constituèrent en corporations ou *guildes*, ce qu'ils n'auraient pu faire, s'ils n'eussent joui de quelque considération. Il est à regretter que l'histoire de ces institutions soit si difficile à reconstruire aujourd'hui. Elles existaient dans toutes les grandes villes, à Bruges, à Gand, à Bruxelles et à Anvers. Leur organisation était analogue à celle des autres corporations : elles étaient dirigées par des gouverneurs investis du pouvoir de taxer les membres pour le bien de la guilde.

En 1450, la guilde de Saint-Luc, à Bruges, se composait de trois cents membres, et nous pouvons la supposer assez riche, puisque, dès le milieu du XIVe siècle, elle put commencer la construction d'une chapelle dans l'église de Saint-Donat [2]. La guilde de Saint-Luc, à Gand, était encore plus ancienne que celle de Bruges; elle admettait toute espèce d'ouvriers

---

[1] SCHAYES, *Op. cit.*, t. II, p. 287. — Plusieurs miniatures de cette époque qui se trouvent au British museum, reproduisent le dessin de ces tours.

[2] SANDERUS, *Flandria illustrata*, t. II, p. 148.

ou d'artistes maniant la brosse ou le pinceau, mais dans le principe, elle excluait les enlumineurs qui n'y furent adjoints qu'en 1463. Ils ne payaient que le quart de la taxe imposée aux autres peintres. A Bruges, on adopta la même mesure en 1454 [1]. A Bruxelles, la société comprenait les vitriers et les batteurs d'or, et ses membres avaient le privilége exclusif de peindre les tableaux d'autel, de travailler dans les églises, et d'élever des mausolées. Leurs tableaux étaient exposés annuellement sur un marché public, et ceux qui aspiraient au rang de maîtres étaient obligés de se soumettre à un examen. Un règlement, porté dans le cours du xve siècle, avait prescrit cette mesure pour empêcher, comme il était parfois arrivé, que des artistes ambulants n'allassent de ville en ville recueillir des commandes, dont ils touchaient d'avance une partie du prix, quitte à s'esquiver ensuite avec le produit de leur fraude. Nul peintre étranger ne pouvait exercer son art dans une ville, pendant plus de treize jours, sans payer une taxe annuelle de quatre sols pour la chapelle de Saint-Luc, dans l'église de Sainte-Gudule[2]. Des règles analogues régissaient probablement les autres confréries.

Les villes, jalouses les unes des autres, entretenaient une sorte de protection et d'opposition. Il arriva qu'à une certaine époque, la guilde de Bruxelles fut presque ruinée par un procès qu'elle eut avec celle d'Anvers, dont les maîtres prétendaient envoyer des tableaux à l'exposition de la foire de Bruxelles. La même chose eut lieu plus tard entre Gand et Anvers. Les peintres de cette dernière ville et d'autres des Pays-Bas ayant

---

[1] Diericx, *Mémoire sur la ville de Gand*, t. II, pp. 111-115.
[2] Henne et Wauters, *Histoire de Bruxelles*.

envoyé des tableaux au marché de Gand, les magistrats de cette cité déclarèrent qu'ils n'en toléreraient point l'exhibition et que, pendant quatre années, à partir de 1653, les peintres étrangers ne pourraient y introduire leurs œuvres que lors de la foire annuelle.

Evelyn, dans ses Mémoires, décrit une foire de Rotterdam, « tellement encombrée de peintures, dit-il, qu'il en fut émerveillé. » Et il ajoute que « la raison pour laquelle il y en avait un si grand nombre, et à si bon marché, était la difficulté d'employer les capitaux en achats de terres, au point qu'il était assez ordinaire de trouver de simples fermiers, plaçant ainsi deux ou trois mille livres. Leurs maisons en regorgeaient, et ils les vendaient à la foire avec d'assez gros bénéfices. [1] »

Guicciardini nous apprend que la plus ancienne confrérie d'artistes, établie à Anvers, était celle des *Violieren*, où il n'y avait guère que des peintres, et dont les membres étaient regardés comme les plus notables entre tous les autres corps de métiers. Le *Pand*, ou marché de tableaux de cette ville, formait un édifice magnifique [2].

Ce ne fut probablement pas avant le XVIe siècle que le commerce de tableaux devint une branche importante d'industrie, mais il est évident que les peintres étaient regardés comme le corps le plus respectable de toutes les corporations d'art et de métiers. Les égards que leur montraient les riches négociants et même les princes, le prouvent suffisamment, et les détails que nous avons donnés à propos de Van der Weyden, sur

---

[1] *Memoirs illustrative of the life and writings of* JOHN EVELYN ; Londres, 1850, in-4°.

[2] GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi-Bassi*, p. 123 ; — BOUSSINGAULT, *Voyage des Pays-Bas;* Paris, 1677, in-12.

les priviléges dont ces artistes jouissaient à Bruxelles, démontrent que leurs droits étaient bien plus étendus que ceux des architectes.

Il n'y a pas lieu de s'étonner de l'influence indubitable qu'exerça l'art flamand, si l'on tient compte de la vigueur de sa constitution. L'art italien, son émule et son heureux rival, finit par éclipser et par détruire même cette influence, mais, comme nous l'avons fait remarquer, ce fut longtemps après qu'elle se fut fait sentir dans plusieurs parties de l'Italie, dans les villes du Rhin, en Westphalie, sur le Danube, en Souabe, en France, en Portugal et en Espagne.

De bonne heure, l'école flamande supplanta celle de Cologne; elle modifia le sentiment religieux de celle-ci, et lui imprima son propre réalisme. Toutefois, les tableaux de l'ancienne école colonaise ont un charme que nous ne pouvons nous empêcher d'admirer. Contemplez les nobles figures de grandeur naturelle, qui décorent l'église de Saint-Sévère : elles ont tous les défauts inséparables de l'enfance de l'art. Ces personnages raides et allongés, qui fixent leurs yeux sur vous, manquent de vie et de naturel et, malgré cela, ces lignes droites et anguleuses, ces mains et ces pieds gauchement dessinés, ces lourdes attaches n'effacent pas l'imposant effet que produisent sur l'esprit l'élégance simple et la grâce qui se reflètent dans les attitudes et les mouvements de toutes les figures. Examinez le *Christ crucifié*, et vous y découvrirez une vigueur, une vérité et un mouvement que les maîtres postérieurs de la même école ne purent jamais atteindre.

La plus noble forme sous laquelle se montre le talent de cet ancien peintre, se rencontre dans la *Vierge* du Séminaire. Nous avouons ne connaître aucun

artiste de cette époque, soit en Flandre, soit en Allemagne, qui pût exprimer avec autant de grâce et d'amour la manière dont la Vierge presse l'Enfant dans ses bras, qui pût donner une élégance aussi simple aux plis légers et rares de la robe dont elle est vêtue, ou aux cheveux, qui tombent en boucles autour de la tête et laissent à découvert un front rayonnant de majesté et de lumière.

En fait de description comme en fait d'art, tout est relatif, et il n'est pas nécessaire d'établir un parallèle entre les anciens peintres de Cologne et ceux d'Italie, car ceux-ci, sans aucun doute, surpassent leurs collègues de l'Allemagne; mais si nous prenons comme point de départ les chefs-d'œuvre de Wilhelm, de Cologne, et que nous les comparions aux œuvres de ses successeurs, les éloges qu'on lui décerne ne nous paraissaient nullement exagérés.

Si de la composition et du dessin nous passons au coloris, la comparaison amène les mêmes résultats. Le coloris de cet artiste est clair et translucide; ses ombres sont si légères, qu'elles laissent percer la couche d'or de l'impression, ce qui leur donne à la fois du corps et de la transparence.

Quoique nous venions de parler du plus bel ouvrage de Wilhelm, il en existe encore d'autres, où l'on retrouve sa manière. On peut voir un bel exemple de l'élégance avec laquelle il savait peindre les femmes, dans le Musée Wallraf, à Cologne. Les traits de la Vierge sont pleins de douceur et d'élévation, et le voile qui couvre sa tête est drapé avec une grâce inimitable : seulement sa tendance à allonger les formes se révèle dans les figures des saintes qui occupent les deux côtés du panneau. Toutefois, il est aisé de remarquer une différence sensible entre la

Madone du Séminaire et celle du Musée ; la première frappe par sa beauté sévère, on admire l'autre pour son élégance. Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que Jean Van Eyck, influencé qu'il était par l'école de Wilhelm, puisait son inspiration dans la première de ces vierges, tandis que Memling trouvait la sienne dans la seconde.

Les élèves du premier grand artiste de Cologne essayèrent en vain d'imiter sa manière. Ils employaient les anciens matériaux, des panneaux préparés sur lesquels était tendue une toile, ils y appliquaient une couche mince et claire de couleur à l'eau, qu'ils fixaient ensuite avec un vernis destiné à conserver la peinture et à lui donner de la vigueur. Mais ils perdirent la grâce et l'élégance de Wilhelm et ils exagérèrent ses défauts. Les yeux et les traits de la face humaine deviennent sous leur pinceau des lignes de pure convention, sans naturel; et tout, dans leurs œuvres, trahit une connaissance extrêmement bornée de l'anatomie.

On en peut voir un échantillon dans *le Sauveur crucifié* du Musée de Cologne : la croix occupe le milieu du tableau, et sur les côtés se tiennent la Vierge et les apôtres, tandis qu'une foule de petits anges, dont les aîles ont été effacées par le nettoyage, voltigent sur un fond d'or. Nous citerons, en passant, ce tableau comme un exemple de la coutume alors en usage, de combiner ensemble la peinture et l'art beaucoup plus matériel de la sculpture. Les figures des saints sont placées chacune sous une niche gothique dorée en haut relief. C'était l'usage des anciens artistes flamands, mais leurs successeurs allèrent plus loin, et peignirent des arches sculptées, des pendentifs, des colonnes, des chapiteaux avec une patience et un fini tout à fait surprenants.

Un tableau de la *Passion*, qui se trouve aujourd'hui dans la cathédrale, peut être cité comme un des plus faibles essais de eette époque primitive; mais il mérite quelque attention, à eause des dégradations que le temps y a apportées et qui nous fournissent le moyen d'observer la manière dont les artistes d'alors préparaient leurs panneaux et appliquaient leurs eouleurs.

Albert Durer rapporte dans son Journal : « Item, « j'ai payé deux sols d'argent pour qu'on m'ouvrît le « tableau que maître Stephan peignit à Cologne [1]. » Ce Stephan n'est eonnu que par cette seule indication. Le talent de Wilhelm, au contraire, est cité en maint endroit. La *Chronique du Limbourg* en fait mention comme un des grands artistes de l'époque. D'autres autorités nous apprennent qu'il vint de Herle, où il était né, et qu'il s'établit à Cologne en 1370. Mais nous ne savons rien de Stephan, sauf qu'il exécuta le grand retable de l'*Adoration des Mages*, aujourd'hui dans la cathédrale, et qui faisait jadis l'ornement de la chapelle du *Rathhaus*.

Le sujet de ce tableau prouve que l'artiste était employé par le magistrat de la ville. Fermé, il représente l'*Annonciation;* quand il est ouvert, l'*Adoration des Mages* occupe le panneau du milieu, et les vantaux offrent les saints, patrons de la ville. A main droite, est saint Géréon et sa suite; à gauehe, sainte Ursule et les onze vierges.

Jamais styles ne furent plus différents que celui de Wilhelm et celui de Stephan, et il nous serait tout à fait impossible de dire si ce dernier suivit les leçons de l'autre. Chez Wilhelm, les figures sont remar-

---

[1] Alb. Durer, *Reliquien* : Nuremberg, 1828, in-12 ; p. 102.

quablement allongées et maigres, chez Stephan, au contraire, elles sont courtes et replètes. Autant les ogives pointues et sveltes de la cathédrale contrastent avec le plein cintre saxon de saint Géréon, autant diffèrent entre elles les œuvres des deux grands peintres de Cologne.

Cette comparaison s'étend jusqu'aux moindres détails. Les têtes de Wilhelm sont ovales et graves, celles de Stephan rondes et pleines de bonhomie. L'un peint des yeux en amande, fendus jusqu'à l'exagération, l'autre en fait de ronds à l'excès. En tout, celui-ci montre moins d'élévation, mais il a plus de bonhomie. Les lèvres de ses personnages sont charnues et rosées, leurs sourcils épais et arqués, leurs corps fortement membrés, obèses même, leurs mains courtes et peu gracieuses. Le seul trait caractéristique qui leur soit commun, c'est que tous deux excellent dans les portraits de femmes, et savent leur donner une grande élégance.

Stephan est surtout heureux dans l'arrangement des chevelures; ses draperies, modelées non sans grâce, sont étudiées et finies avec un soin particulier. La couleur de cet artiste a du corps; elle est très-unie, et la gamme habilement fondue, mais comme celle de Wilhelm, un peu claire et manquant de vigueur dans les demi-teintes.

Le plus beau groupe du retable dont nous venons de parler, est celui du *Roi agenouillé*, et de *la Vierge et l'Enfant*. On doit surtout admirer la manière dont sont exécutés les petits membres nus de ce dernier.

La Vierge de *l'Annonciation* est remarquable par sa pose naturelle et gracieuse, mais elle pèche, comme tout le reste, par le manque de vigueur dans les contours et le clair-obscur. Certaines marques qu'on voit

sur ce tableau ont fait supposer à quelques-uns, qu'elles représentaient la date de 1410; d'autres y trouvent une date plus récente. Le style semble appartenir à la première moitié du XVe siècle.

Wilhelm et Stephan eurent de nombreux imitateurs, qui tous restèrent au-dessous d'eux. La seule production du maître, outre le retable de la cathédrale, est une petite madone avec l'enfant Jésus, entourée d'anges nombreux, qui se trouve au musée de Cologne. Les draperies sont particulièrement bien peintes et flattent l'œil. On voit dans la même collection, un *Dernier jugement* propre à donner une idée de ce que furent les imitateurs de ce maître.

Jusqu'à présent nous avons considéré l'école artistique du Rhin, sous le rapport de son originalité et de son caractère propre. Ce ne fut que beaucoup plus tard que l'influence flamande s'y fit sentir. Lorsque Petrus Cristus arriva à Cologne, il trouva cette école sur son déclin. Il communiqua aux peintres allemands quelque chose de sa manière, tandis que lui-même adopta quelques traits de l'art germanique. Mais Van der Weyden fut l'artiste dont le style contribua le plus à bouleverser les vieilles traditions de l'école du Rhin. Entre cette école et lui on ne trouve, il est vrai, aucun vestige de rapport matériel direct; cependant les traces de cette influence puissante exercée par Van der Weyden sur les peintres de Cologne, n'échappent point à un observateur attentif. Il est évident par exemple, que la grande *Descente de croix* fut copiée, modifiée et reproduite sous vingt formes et de vingt manières différentes. Sans doute, les Allemands n'imitèrent pas servilement; mais avec le temps ils varièrent et modifièrent tellement leur style, qu'ils finirent par revenir à l'imitation de ces grands traits qu'un artiste tel que

Wilhelm imprime d'une manière indélébile à ses élèves et à ses imitateurs.

Ils revinrent peu à-peu aux formes grêles et allongées qu'affectionnait le père de leur école, sans atteindre toutefois à l'élégance et à la noblesse de son style. Ils étaient retombés dans le manque de vie et de chaleur, à l'époque où fut exécutée la *Descente de croix*, que l'on peut encore voir aujourd'hui au musée Wallraf. Ce tableau, daté de 1499, a été attribué à Israël Meckenen et à Albert Van Ouwater. Nous avons démontré plus haut combien il serait difficile de maintenir les prétentions d'Albert. Examinons maintenant sur quel fondement on peut assigner cette peinture à Israël Meckenen. Ce dernier naquit à Mechelm ou Meckenen, village entre Zutphen et Clèves, et il n'est connu que par les gravures qu'il fit des œuvres de Martin Schön. Il n'y a rien de commun entre lui et le tableau en question, que l'époque à laquelle celui-ci fut exécuté. Israël était né en 1440, et mourut en 1503; s'il avait été peintre, rien n'empêcherait assurément qu'il eût pu travailler à cette œuvre, mais rien n'est moins prouvé qu'il exerçât jamais cet art et que le tableau qui nous occupe fût son œuvre. Loin de là, comparant entre eux les divers panneaux qu'on lui a attribués, on est amené à reconnaître qu'il n'en est aucun qui n'appartienne à des mains bien distinctes et à des époques différentes, bien que tous portent également l'empreinte de l'abâtardissement et de la décadence de l'école. Selon toute apparence, ils furent peints vers la fin du XVe siècle, à cette époque de transition où l'école de Bruges et celle de Louvain se fondirent dans l'école de Cologne, en donnant naissance à un style commun et vulgaire.

Il est évident que les peintres de Louvain et les

artistes du Rhin fraternisèrent, ainsi que nous l'avons vu d'après leurs œuvres, le *Martyre de saint Erasme*, entre autres, mais les noms de tous ces peintres sont demeurés inconnus. Nous trouvons cependant le nom d'un maître de Cologne, cité en 1478 comme faisant grand honneur à son école, du temps que l'auteur écrivait son livre.

Cette mention, qui nous est fournie par *les Mémoires de Zwolle*, est conçue en ces termes :

« Eodem tempore aderat quidam devotissimus juve-
« nis, dictus Johannis, de Colonia, qui, dum esset in
« seculo, pictor fuit optimus et aurifaber [1]. »

Mais le nom de cet artiste ne se trouve sur aucun tableau du temps, bien que nous possédions des œuvres nombreuses de cette école jusqu'en 1499, époque où elle semble disparaître.

On peut en voir à Linz, à Munich, à Minden, à Nordlingen et à Cologne. Les tableaux de Linz sont peut-être les meilleurs de cette époque de transition, et ils paraissent avoir été exécutés du temps de Van der Weyden. Ceux de Munich, où les écoles ont été classées avec peu de soin, et où les œuvres de Stephan se trouvent confondues avec celles de Wilhelm, sont également fort curieux. Dans le triptyque du *Mariage de la Vierge*, qui porte le nom de Meckenen, nous remarquons le mélange de l'école du Rhin avec l'école flamande [2]; tandis que la forme de la composition et les paysages du fond appartiennent évidemment à

---

[1] *Archief voor kerkelyke geschiedenis inzonderheid der Nederlanden;* Leyden, t. II, p. 295. (Apud de Laborde, *les Ducs de Bourgogne.* Introd., t. II, p. 52.) Ce Jean de Cologne pourrait bien être l'orfèvre dont il est question dans la citation que l'on verra plus haut, et qui est nommé Jean Steclin.

[2] *Catalogue de la Pinacothèque,* cab. II, nos 20, 21, 22.

cette dernière, le coloris est celui de Cologne. Le paysage de ce tableau n'est en réalité qu'une répétition de celui du *Martyre de saint Erasme*, de Louvain. Le *Christ crucifié*, de la même collection, peut être cité comme un autre exemple du style de Van der Weyden [1]. L'artiste qui exécuta ces tableaux, est le même que celui qui peignit les panneaux désignés dans la galerie de Lyversberg, à Cologne, sous le nom du *Maître de la Passion*, et à Minden, sous celui du *Maître de Werden*. Ces peintures du *Maître de la Passion*, appartenant aujourd'hui à M. Baumeister, de Cologne, depuis la mort de M. Van Lyversberg, étaient tout réeemment encore attribuées à Meckenen; mais depuis, elles ont été désignées par le nom du sujet qu'elles représentent [2].

Les tableaux de Minden, de la collection du conseiller Kruger, *saint Hubert*, *saint Augustin*, *saint Ludger*, *et saint Maurice; la Conversion de saint Hubert*, *saint Jérôme*, *saint Éloi* et un *Carmélite*, sont nommés d'après le monastère où ils furent découverts [3].

Il est probable que c'est le même pinceau qui a exécuté les peintures murales de Sainte-Marie au Capitole à Cologne, également désignées sous le nom de Meckenen.

Quant au *Crucifiement* de 1499, quoiqu'on l'ait aussi baptisé du nom de l'ubiquiste graveur, on y reconnaît une imitation de la manière de Van der Weyden, jointe au coloris froid et peu agréable des peintres de la

---

[1] *Catalogue de la Pinacothèque*, cab. II, n° 27.
[2] Catalogue de la collection Lyversberg.
[3] Collection du conseiller Kruger, à Minden, n°s 26, 27, 28 et 29. Aujourd'hui dans la Galerie nationale à Londres, sous les n°s 250 à 253.

décadence de l'école colonaise. C'est le plus faible, et apparemment le dernier effort de cette école.

L'influence de l'art flamand, devant qui probablement disparut cette branche de l'art qui florissait à Cologne, s'étendit plus avant en Allemagne vers le XVIe siècle, et produisit un style bien éloigné de celui que les amateurs de tableaux avaient baptisé du nom de *Meckenen*, et qu'à défaut de désignation plus convenable, on classa sous le nom de *Lucas de Leyden.* Les peintures de ce genre, qu'il serait oiseux de définir plus rigoureusement, étaient très-nombreuses. On en rencontre plusieurs dans les collections du continent. Comme exemple nous citerons les panneaux de Cologne ayant appartenu jadis à M. Lyversberg, et qui sont aujourd'hui la propriété de M. Hamm.

Au centre, on voit l'*Incrédulité de saint Thomas ;* Marie et saint Jean sont représentés sur l'un des volets, et sur l'autre saint Alfred et saint Hippolyte. Lorsque les vantaux sont fermés, ils offrent, celui de gauche, sainte Simphorose avec ses sept fils, et celui de droite, sainte Félicité, aussi avec ses sept enfants [1]. Il est à peine nécessaire de dire que ce triptyque n'est pas de Lucas de Leyden dont les productions sont plus rares que celles d'aucun autre peintre. Au fond, Lucas n'était pas plus peintre que Meckenen. Comme ce dernier, il passa sa vie à manier le burin et non la brosse. Ce tableau, où ressortent les traits caractéristiques de l'art flamand avec quelques réminiscences de la manière sèche et claire des Allemands, fut probablement exécuté au commencement du XVIe siècle. La composition est belle, quoique les figures soient mal groupées ; il y règne une certaine lourdeur et trop

---

[1] Catalogue de la collection Lyversberg, nos 35, 36, 37.

de profusion dans les ornements où foisonnent les joyaux et les pierreries.

Si l'on parvenait à en découvrir l'auteur, nous ne serions pas surpris de retrouver en lui, comme c'est le cas de Jean de Cologne, quelque orfèvre *aurifaber,* jaloux de réaliser par le pinceau les fantaisies moins idéales d'une autre branche de l'art.

Nous avons déjà remarqué que Pollaiolo, qui était aussi un *orafo* ou orfèvre, abonde en détails de ce genre. D'un autre côté, le peintre dont nous nous occupons ici, se distingue par une singularité assez étrange, qui consiste à réduire la taille de ses personnages, en augmentant démesurément la longueur et l'ovale de la tête : il leur donne des pieds et des mains larges et ne tient aucun compte du clair-obscur. Son coloris, du reste, est froid et sec. La même collection contient également d'autres œuvres de cet artiste [1]. Le Louvre en possède une où se trouve reproduite la *Descente de croix* de Van der Weyden, avec de légères modifications. Le ton relativement assez chaud de cette peinture l'a fait attribuer à Quentin Metsys, mais cette attribution ne s'étaie d'aucun document positif [2].

Tandis que l'influence flamande s'étendait en Allemagne, les peintres de Cologne suivaient la même direction, et imprimaient leur cachet aux œuvres des artistes de la Westphalie et d'Augsbourg. Dans cette dernière ville, Holbein, le père de l'ami d'Érasme et de Frobenius, subit leur influence. Ce fut le premier Holbein qui porta à Augsbourg le coloris de l'école du Rhin, et qui inaugura cette manière nouvelle,

---

[1] Catalogue de la collection Lyversberg, n°s 40, 41, 42. Ces panneaux représentent *saint Jean-Baptiste, sainte Cécile, saint Alexis* et *sainte Agnès.*

[2] *Catalogue du Louvre,* n° 280.

perfectionnée plus tard par son fils. Les traits que nous observons chez lui, sont ceux de Wilhelm de Cologne, dont il chercha à imiter la douceur et les carnations harmonieusement fondues. Le jeune Holbein copia son père. Il eut aussi un oncle peintre ; c'est le plus faible des trois et il ne révèle qu'un génie borné. Augsbourg posséda sans doute des peintres avant l'époque d'Holbein le vieux ; mais le caractère de noblesse et d'élégance que ce dernier donna à la madone prouve qu'il étudia Wilhelm de Cologne. Toutefois, dans ses compositions et dans ses groupes, il rappelle assez le peintre Étienne ou Stephan. Il exagérait l'ornementation, et son coloris était plus rouge que celui des peintres du Rhin.

Dans le Musée de Nuremberg [1], on peut voir un tableau peint par lui et signé : *S. Holbain I.*

Un autre, dans la collection de Moritz-Kapelle, est daté de 1499 [2]. Un troisième, à Augsbourg, représente *la Passion*, sur divers petits panneaux, portant la date de 1496-1499, et signés : *Hans Holbā.*

On peut juger de la faiblesse du talent de son frère, le second Holbein, par un tableau de la galerie d'Augsbourg, l'*Histoire du Christ*, daté de 1502 [3].

Le talent naissant du fils se révèle déjà dans le *Martyre de saint Sébastien*, de la même galerie ; cette peinture, exécutée à l'âge de dix-sept ans, est un magnifique témoignage de la précocité du jeune artiste.

Les peintres de la Westphalie furent moins connus que ceux d'Augsbourg, et n'ont point laissé de grands noms, mais les anciens monastères conservent encore

---

[1] *Musée de Nuremberg*, n° 184. Panneau.
[2] *Catalogue de Moritz-Kappelle*, n° 126.
[3] *Catalogue de la Galerie d'Augsbourg*, n°s 41, 42, 43.

des traces de leur talent dans leurs cloîtres et leurs réfectoires. Le couvent de Liesborn était, sous ce rapport, le plus remarquable, et ses nombreux tableaux anciens furent achetés par M. Kruger, pour sa galerie de Minden. On est généralement convenu d'appeler l'artiste le *Maître de Liesborn*. Sa touche est faible et sans vigueur, et il est considérablement au-dessous des Flamands, pour le fini, et des peintres de Cologne, pour la fermeté et le nerf [1].

La Souabe a aussi une école de peinture contemporaine de celles de Wilhelm et de Van Eyck : elle marqua son existence par un seul grand artiste, Zeitbloom. On rencontre ses productions en Prusse. Ses tableaux de *saint Pierre* et de *sainte Anne*, à Berlin [2], prouvent que son talent tint à peu près le milieu entre l'école colonaise et l'école belge.

D'après les œuvres de ce maître qui se trouvent à la *Moritz-Kapelle*, à Nuremberg et à Munich, on peut juger qu'il avait un esprit plus élevé et une touche plus large que ses confrères de la Westphalie. Ses draperies sont belles et bien jetées, mais sa peinture manque de clair-obscur.

L'influence de l'art flamand ne se fait que faiblement sentir dans l'école de Souabe, mais elle est plus marquée dans les œuvres de Kalkar. Au XVIe siècle apparut un peintre, connu seulement sous le nom de sa ville natale, et qui exécuta pour l'église de sa paroisse un rétable de grande dimension. La vie de Kalkar est intéressante. Dans l'origine, sa manière, dont ce tableau nous offre un exemple, était celle

---

[1] On peut voir des tableaux de ce maître dans la Galerie nationale, à Londres, sous les nos 254 et 261.

[2] *Catalogue de Berlin*, n° 561 A et 561 B.

de la première école de Leyden, telle qu'elle est caractérisée par Engelbrechtzen, mais améliorée sous certains rapports et ennoblie par plus de largeur dans les contours et par un coloris plus riche.

Kalkar se rendit après cela en Italie, et prouva qu'il était bon coloriste. Vasari nous apprend qu'il peignit des sujets à la manière de Giorgione et du Titien. Il imitait si bien le style et la touche de ces maîtres que souvent l'on s'y méprenait. C'est à cause de cela sans doute que nous ne pouvons suivre avec certitude les derniers travaux de cet artiste. Mais sa première manière fut imitée dans la ville voisine de Xanten, où l'on trouve de curieuses traces de l'étude des peintres flamands et surtout de Memling. *La Tentation de saint Antoine*, qui orne la cathédrale, démontre combien ces artistes à demi flamands suivaient de près l'école de Bruges et celle de Leyden. Un fait assez remarquable, c'est que l'on voit sur ce tableau les mêmes initiales A. W. qui se rencontrent sur un panneau appartenant jadis à la collection Ader, et ressemblant assez, quant au style, à l'*Adoration des Mages* de la Pinacothèque de Munich [1].

La touche et la composition de l'école flamande, telles qu'on en trouve les traces dans ces écoles allemandes secondaires, et qui sont autant le résultat de l'enseignement des derniers maîtres de Cologne que des maîtres flamands eux-mêmes, caractérisent directement le style de Martin Schön, l'élève de Van der Weyden. On en peut juger par un panneau de Martin Schön qui appartient aujourd'hui à M. Beaucousin, à Paris. Le sujet est assez étrange, c'est l'*Enterrement de la Vierge ;* mais ce tableau montre bien quelle impression

---

[1] *Catalogue de Munich*, 1re salle, n° 45.

différente les leçons du maître laissent dans l'esprit des hommes de talent, et dans ceux qui se bornent au rôle de serviles imitateurs.

Les élèves ordinaires de Van der Weyden pillaient ses compositions et vulgarisaient sa manière. Martin Schön, au contraire, l'améliora, y ajouta de la vigueur, et jeta les bases de la future école de Nuremberg. L'art de Van Eyck se relie à Albert Durer par Van der Weyden et Martin Schön : il imprima son sceau, par l'école d'Augsbourg, au Norwégien Wohlgemuth.

L'art belge, après s'être infiltré lentement, mais avec une régularité qui ne se démentit jamais, dans toutes les parties de l'Allemagne, envahit aussi l'Espagne, où des légions de peintres, de sculpteurs, d'architectes affluaient pour supplanter les Italiens, ou se confondre avec eux. Jean Van Eyck avait sans doute contribué à mettre en vogue les tableaux de ses compatriotes. Mais, avant son époque déjà, l'ancienne école de Florence avait jeté de profondes racines dans ce pays, et y avait fleuri avec éclat. Gherardo di Jacopo Starnina, élève d'Antonio di Venezia, né à Florence en 1345, fut le premier qui chercha à être employé par les rois d'Espagne. Il s'enrichit, gagna la faveur de la cour, et retourna à Florence comblé d'honneurs. Depuis, ses tableaux ont péri, et quoique l'auteur de l'ouvrage intitulé : *Les Arts italiens en Espagne* (Rome, 1825), décrive une de ses œuvres comme existant encore à l'Escurial, elle n'y est plus à trouver aujourd'hui. Le sujet en était l'*Adoration des Mages*. Dello suivit Starnina en Espagne. Il était en même temps peintre et sculpteur, et vécut jusqu'en 1455 ; mais ses tableaux sont perdus. Il fit aussi fortune à la cour et revint à Florence, avec le titre de chevalier. A la suite d'un

démêlé avec les magistrats de sa ville natale, il retourna en Espagne et y mourut.

Dans l'ouvrage cité plus haut, il n'est fait mention que d'un seul ouvrage de Dello : il portait pour signature, *Dello, eques florentinus,* mais on n'a pu le découvrir jusqu'ici. Un autre de ses tableaux a également péri ; c'était une toile où il avait représenté la *bataille de Higueruela,* entre les Espagnols et les Mores. On le trouva, du temps de Philippe II, dans la tour de Ségovie ; une copie en fut faite par ordre du roi, et les peintres espagnols Fabricio et Granelio en composèrent une fresque [1]. On peut encore voir ce tableau dans la salle des batailles à l'Escurial ; mais nous doutons que ce soit une copie d'après Dello ; ce travail paraît au contraire appartenir à une époque récente et rappelle le style *baroque* du siècle.

Si l'on ne possédait des preuves historiques du séjour de Starnina et de Dello en Espagne, on pourrait à peine se figurer combien ils exercèrent peu d'influence sur les peintres du pays ; car Starnina était une des gloires de l'école de Florence, et Dello, un artiste de grand talent. Mais les seules traces de l'art italien que l'on trouve encore en Espagne, se réduisent à quelques peintures de la cathédrale de Salamanque, et de la chapelle de saint Blas dans la cathédrale de Tolède. Les murs de cette chapelle sont couverts à l'intérieur de fresques exécutées par un ancien peintre de la fin du XIVe siècle ; le monument est d'ailleurs un des plus beaux de tout le royaume. Les peintures représentent la *Passion de Notre-Seigneur.*

Si les peintres italiens ne laissèrent point de traces bien marquées dans ce pays, il n'en fut pas de même

---

[1] QUEVEDO, *Op. cit.*, p. 341.

des Flamands qui y conquirent bientôt une espèce de monopole; leur influence, en se combinant de bonne heure avec les traditions italiennes, forma une sorte de croisement de l'art belge avec l'art italien. Il est à peine nécessaire d'ajouter que ce genre manquait de goût, mais il plaisait aux Espagnols de ce temps.

Tandis qu'en Allemagne, les maîtres flamands inspiraient aux élèves des écoles étrangères le désir de les imiter et de rivaliser avec eux, ils se rendirent en personne en Espagne et travaillèrent pour les Espagnols qui, par eux-mêmes, étaient absolument incapables de profiter d'aucune impulsion. La lutte contre les Mores et les guerres continuelles où l'Espagne se trouva engagée pendant de longues années, expliquent suffisamment cette stagnation. Ce sont les mêmes causes qui livrèrent sans résistance ce malheureux pays aux cruautés du duc d'Albe et aux horreurs de l'inquisition.

Assurément les œuvres des Van Eyck, des Cristus, des Jan de Flandes, des Juan Flamenco, des Juan de Borgogna trouvèrent en Espagne des admirateurs et des curieux; mais ce ne fut que plus tard que les Espagnols cultivèrent eux-mêmes la peinture, et, même alors, leurs efforts furent toujours bien faibles.

Lodovico Dalmãu est le premier qui nous ait laissé son nom; on le trouve sur un tableau de l'église Saint-Michel, à Barcelone, qui représente la Vierge assise sur un trône, tenant l'enfant Jésus dans ses bras; les magistrats en grand costume sont agenouillés devant elle, et l'adorent. La signature porte : *Sub anno MCCCCXLV, per Ludovicum Dalmãu fui depictum.*

Qui était ce Dalmãu et d'où venait-t-il? Peut-être les archives de Barcelone contiennent-elles quelques renseignements à ce sujet; mais jusqu'aujourd'hui ce

tableau est le seul document par lequel on sache qu'il exista un peintre de ce nom qui paraît avoir travaillé dans l'atelier de Van Eyck.

Le type flamand de la Madone et de l'Enfant en offre la preuve, ainsi que les portraits des magistrats qui ressemblent à la même classe de personnes que l'on voit sur les panneaux belges de la même époque. De plus, cette peinture est à l'huile.

Gallegos est un autre artiste espagnol, mais qui imita plutôt la manière de Van der Weyden et de Memling, que celle de Van Eyck. Sa *Madone*, dans la chapelle de Saint-Clément, à Salamanque, est complétement dans le style flamand, ainsi que d'autres tableaux. Après lui vient Jacopo de Valencia, que nous pourrions citer comme un exemple du mélange de l'école italienne et de l'école flamande. Jacopo alla d'abord à Venise, où il chercha à prendre la manière de Bellini; mais ses paysages étaient tout à fait flamands, comme on peut aisément le voir en examinant ses tableaux qui se trouvent à Venise et à Berlin. Ils sont peints à la détrempe, toutefois l'artiste connaissait sans doute l'autre méthode, car les nombreux petits groupes qui remplissent le fond sont dans le style de Memling. Gallegos peignit entre 1450 et 1500.

Dalmãu, Gallegos et Jacopo de Valencia sont les meilleurs artistes de cette période en Espagne; d'autres, cependant, moins remarquables, portent aussi le cachet de l'école flamande.

Il existe, à Saint-Jago de Tolède, quatorze panneaux peints en 1498, par Juan de Segovia, Pedro Gumiel et Sancho de Zamora [1] : les figures y sont inanimées,

---

[1] « Hizose este retablo, por mandato de Dona Maria di Luna, hija « di Don Alvaro y Dona Juana ; y trabajaron en él los artistas Juan de

les yeux noirs, le coloris sans vigueur, comme dans les plus médiocres productions de la Belgique.

Pedro da Cordova exécuta pour la cathédrale de Cordoue, en 1475, un rétable dont le donateur fut le chanoine Diego Sanchez de Castro, ainsi que l'inscription nous l'indique. Le sujet est l'*Annonciation et plusieurs saints;* la manière et l'idée sont imitées de Petrus Cristus. Dans la chapelle de Santa-Anna, de la cathédrale de Séville, Pedro Nunez peignit une *Descente de Croix*, dans laquelle on peut observer la même exagération de l'école flamande.

Outre les œuvres produites par les artistes que nous venons de citer, il en est plusieurs autres dans lesquelles on remarque le même mélange du style italien et du style flamand; ainsi, par exemple, les *Scènes du nouveau Testament*, dans la chapelle de Saint-Eugène à Tolède. Elles sont attribuées à Juan de Borgogna, mais c'est une erreur. Juan de Borgogna, qu'il ne faut pas confondre avec Juan Flamenco, peignit dans la salle capitulaire de Tolède, les stalles dont quelques-unes furent exécutées par Cupin d'Olanda. Ses peintures sont en fresque, et représentent l'*Histoire de la Vierge Marie*. Il reçut pour ce travail, en 1511, 165,000 maravédis. On peut remarquer chez cet artiste un constant effort pour arriver à imiter les grands maîtres italiens. Quelquefois il s'inspire de Ghirlandaio, d'autres fois de Pérugin, mais il ne rappelle que faiblement l'école flamande.

Ainsi l'art ne paraît pas avoir eu en Espagne, au xve siècle, un caractère qui lui fût propre, mais il subit

---

« Segovia, Pedro Gumiel y Sancho de Zamora, segun consta de la « escritura ortogado en mançanares en 1498; recibiendo por su « trabajo la candidat de ciento cinco mil maravedis. » (Don Jose Amador de los Rios, *Toledo Pintoresca;* Madrid, 1845, in-3°; p. 58.

l'influence tantôt d'une école, tantôt de l'autre. Au XVIe siècle ce pays ne peut se glorifier que de deux artistes, tous les deux exagérés à leur manière ; l'un est Bosco, qui rendit le style flamand ridicule ; l'autre Berruguete, artiste maniéré et prétentieux. La gloire de l'Espagne est dans son école moderne.

L'influence de l'école belge s'étendit aussi en Portugal. Nous y trouvons au XVe siècle les peintres flamands dont les noms suivent : maître Huet, en 1430 ; Guillaume Belles, en 1448 ; Jean Anne, en 1454 ; Gil Eannes, en 1465 ; Jean, en 1485; Christopher d'Utrecht, en 1492 ; Antoine de Hollande, en 1496, et Olivier de Gand, en 1496.

Dans une pétition adressée au roi de Portugal, par le peintre Garcia Henriquez, on trouve qu'en 1518 son beau-père, Francis Henriquez, reçut du roi Emmanuel, l'ordre de décorer la cour de justice, mais qu'il mourut de la peste, ainsi que sept ou huit autres peintres qu'il avait envoyé chercher en Flandre [1].

Jean Lemaire, mauvais poëte français du XVIe siècle, fut choisi comme lauréat par Marguerite d'Autriche. Il prit un jour pour sujet les peintres des Pays-Bas, et composa les vers suivants. (Il suppose que l'on travaille à la couronne de Marguerite) :

L'orfèvre allant vers son ouvroir très-riche,
Plusieurs amis le vindrent assiéger,
Qui tous ont bruit oultre Espagne et Austriche,
Si vont priant Mérite n'estre chiche
De leur conter, dont il vient si léger.
Alors Mérite estant en leur danger
Ne peut fuyr, que tout ne leur desploye,
Car l'un d'iceux estoit maitre Roger,
L'autre Fouquet, en qui tout loz s'employe.

---

[1] *Voy.* RACZINSKI, *les Arts en Portugal ;* Paris, 1846, in-8°.

Hugues de Gand, qui tant eu les tretz netz,
Y fut aussi, et Dieric de Louvain
Avec le roi des peintres Johannes
Duquel les faits parfaits et mignonnetz
Ne tomberont jamais en oubly vain,
Ne, si je fusse un peu bon escrivain,
De Marmion, prince d'enluminure,
Dont le nom croist, comme paste en levain,
Par les effects de sa noble tournure.

Il y survint de Bruges maistre Hans,
Et de Francfort, maistre Hugues Martin,
Tous deux ouvriers très clers et triomphans.
Puis de peinture autres nobles enfans,
D'Amyens Nicole, ayant bruit argentin,
Et de Tournay, plein d'engin célestin,
Maistre Loys dont tout discret fut l'œil;
Et cil, qu'on prise au soir et au matin,
Faisant patrons, Baudouyn de Bailleul.

Encore y fut Jaques Lombard de Mons,
Accompaigné du bon Lievin d'Anvers.
Trestous lesquelz, autant nous estimons
Que les anciens jadis par longs sermons,
Firent Parrhase et maints autres divers.
Honneur les loge en ses palais couvers.

Le poëte suppose que tous ces peintres sont présents pendant que l'orfèvre, chez lequel ils se réunissent, travaille à la couronne de Marguerite :

. . . . . . Lors un Vallencenois
Gilles Steclin, ouvrier fort authentique,
Luy dit aussi : Maistre tu me connois.

Mérite fait ici l'éloge de ce Steclin, et lui confie le travail de la couronne. Puis il continue :

Mais il convient, pour entente plus meure,
Prier ton père aussi qu'il y besongne,
Car chacun sçait la main fort prompte et seure,
De Hans Steclin qui fut né à Coulongne.

La couronne achevée, elle est présentée aux spectateurs à qui l'on demande leur opinion :

Que t'en semble il ? Adrien Mangot de Tours
Et toy Romain, Christofle, Hiérémie,
Porta onc roy tel' richesse aux estours
Sur son armet ? Je ne le croiray mie.

Qu'en dira-tu ? Donatel de Florence,
Et toy, petit Antoine de Bourdeaux,
Jean de Nymeghe, ouvrier plein d'apparence,
Regarde un peu la noble transparence
De ces dix corps, tant lumineux et beaux.
Et toy ? le bruit des orfèvres nouveaux,
Robert le Noble, illustre Bourguignon,
Viens en juger : Il n'y gist nulz appeaux
Avec le bon Margeric d'Avignon.

Approche-toy, orfèvre du duc Charles,
Gentil Gantois, Corneille très-habile,
Jean de Rouen, je te pry que tu parles :
Tu as eu bruit de Paris jusquen Arles
En l'art fusoire, et sculptoire et fabrile ;
Malléatoire aussy te fut utile,
D'architecture et de peinture ensemble,
Tu te meslas par tel usage et style
Que ton engin plus haut, qu'humain ressemble.

Il y a dans ce poëme un étrange mélange de noms, de dates et de localités, mais il est curieux parce qu'il prouve l'intérêt que l'on portait encore, au XVI[e] siècle, aux artistes du XV[e], et parce que c'est l'œuvre d'un poëte français.

Ce n'est pas le seul exemple où les peintres flamands servent de thême à la poésie. Lemaire dit dans sa *Plainte du Désiré*, qu'il composa en 1503 :

J'ai pinceaux mille, et brosses et oustilz ;
. . . .
Et si je n'ay Parrhase ou Apelles,
Dont le nom bruit par mémoires anciennes,

J'ay des espritz recentz et nouveletz,
Plus ennoblis par leurs beaux pinceletz
Que Marmion, jadis de Vallenciennes,
Ou que Fouquet, qui tant en gloires siennes,
Ne que Poyer, Rogier, Hugues de Gand,
Ou Joannes qui tant fut élégant.

Ce Foucquet, cité par Lemaire, est un des premiers artistes français qui étudièrent la manière flamande.

Charles VI et Charles VII aimaient les arts et protégeaient ceux qui les cultivaient. Ils établirent, en leur faveur l'Académie de peinture de Paris.

Le duc de Berry et le duc d'Orléans furent également de nobles protecteurs des beaux-arts. On sait que le dernier avait à son service Colart de Laon, qui portait le titre de *peintre et varlet de chambre,* en 1395 et 1396. Mais il paraît avoir appartenu à cette classe d'artistes qui ne peignaient que les ouvrages en bois sculpté.

Jean Foucquet vint plus tard, et il nous reste de lui un tableau qui permet de juger de sa manière. C'est le portrait d'Agnès Sorel, maîtresse de Charles VII, sous la figure de la Vierge Marie, entourée d'anges aux ailes rouges. C'est un tableau désagréable à la vue, accroché très-haut dans la galerie d'Anvers, où le nom du maître est inconnu ; mais l'exécution et le ton de son œuvre décèlent incontestablement le genre flamand. Ce panneau nous offre à la fois une imitation de Van der Weyden et il fait pressentir Memling, mais il est bien inférieur aux œuvres de ces maîtres. La figure de la Vierge a quelque chose de la manière douce et élancée de Memling, l'enfant Jésus est aussi gracieux que eeux de Van Eyck [1].

---

[1] *Catalogue d'Anvers,* 1re édition, n° 106. Panneau : 0m,91 sur 0m,81. Dans la 2e édition, il porte le n° 154 et il est attribué à Jean Fouquet.

Foucquet naquit en 1415, et peignit ce tableau avant 1450, époque à laquelle mourut Agnès Sorel. Louis XI lui fit faire son portrait, mais l'artiste ne réussit pas. Il paraît que Marguerite d'Autriche faisait cas d'un de ses tableaux qu'elle possédait, et qui représentait la *Vierge et l'Enfant*. On peut juger de son style par les miniatures d'un manuscrit de l'*Histoire des Juifs* de Josèphe, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris.

Plus tard, on trouve encore, en France, Jean Cloët, qui débuta par des travaux exécutés au palais du duc de Bourgogne, en 1475.

Les descendants de Cloet fleurirent à Paris pendant trois générations. Son fils fut nommé peintre de François Ier ; le nom de Jean ayant été changé en celui de Jehanet, devint graduellement le *Jannette* de nos galeries de tableaux.

Les portraits de François Ier et de la reine, son épouse, dans le Musée de Hampton-Court [1], nous donnent une idée du style de Jehanet, et de l'influence qu'exerça l'école flamande sur les anciens peintres de la France. L'amour de François Ier pour les arts l'engagea non-seulement à se choisir un peintre formé à cette école, mais encore à faire de temps en temps des acquisitions de tableaux en Belgique. Il employait à cet effet Jean Dubois, d'Anvers, auquel nous trouvons qu'il fit payer à différentes époques, de fortes sommes pour des achats de ce genre.

Quelque faible que fût l'influence de l'art en France, durant le XVe et le XVIe siècle, elle était encore plus faible en Angleterre, au point que les patientes recherches de Vertue parvinrent à découvrir à peine

---

[1] *Catalogue du musée de Hampton-Court*, nos 329 et 340.

quelques objets dignes d'être tirés de l'oubli. Ce fut seulement vers la fin du xv[e] siècle, que Mabuse peignit en Angleterre. Au siècle suivant, de nombreux peintres flamands y émigrèrent de leur patrie et s'adonnèrent surtout aux portraits. Aussi, l'école primitive de la Flandre n'exerça-t-elle aucune influence en Angleterre, et le style que Mabuse, Cornelis et Lucas de Heere importèrent dans ce pays et y mirent à la mode, n'avait plus rien de la manière ancienne et originale créée par les Van Eyck. C'était un style bâtard et faible, gâté par son mélange aux diverses écoles de l'Italie et de l'Allemagne.

APPENDICE.

JEAN VAN EYCK.

Deux tableaux de Van Eyck, que nous avons eu l'occasion d'examiner depuis l'impression de cet ouvrage, confirment les opinions que nous nous étions formées sur la carrière de ce grand peintre, et nous suggèrent, en même temps, de nouvelles réflexions qui ne donnent que plus de poids à nos premiers raisonnements.

L'examen des chefs-d'œuvre de Jean Van Eyck nous avait convaincu qu'il parvint au plus haut point de son talent à l'époque où fut achevé le grand tableau de l'*Agneau mystique*. Ce n'était pas seulement la plus belle œuvre de ces deux grands maîtres belges, mais encore le plus noble mouvement de l'art flamand. Après ce tableau arriva le déclin et la chute de l'école de Bruges, et l'on peut dire en toute vérité que les Van Eyck furent tout à la fois les Giotto, les Masaccio, les Raphaël et les Michel-Ange de la Flandre. Nous dûmes l'avouer toutefois : quelque remarquable que soit cette grande composition, et quelque éloge que méritent les artistes qui l'ont conçue et exécutée, elle a des défauts que toute la partialité possible ne

peut parvenir à dissimuler. Il n'est pas improbable que, dans nos efforts pour expliquer ces défauts, notre jugement ait revêtu une apparence de sévérité. Il faut se rappeler que les éléments artistiques développés en Flandre par les Van Eyck seuls, et concentrés en leurs personnes, s'étendaient, en Italie, sur des générations de peintres. La plus parfaite création de l'école du Nord fut produite dans un siècle où celle du Midi avançait à pas de géant; c'est pourquoi les défauts que l'on peut observer dans l'art belge ne doivent être examinés qu'en tenant compte de l'époque à laquelle les Van Eyck vécurent et travaillèrent. L'*Agneau mystique* marquant le point culminant de l'art en Belgique, il était intéressant de s'assurer si le déclin qui suivit, commença en la personne de Jean Van Eyck lui-même, ou seulement dans ses imitateurs et ceux de son frère. Nous arrivâmes forcément à la conclusion que Jean Van Eyck lui-même ne se maintint pas à la hauteur où il s'était élevé pendant un certain temps, et qu'avec l'âge, il perdit sa puissance. Les tableaux dont les dates se rapprochent de 1432, sont les plus remarquables pour les qualités qui lui sont particulières, tandis que ceux exécutés plus tard démontrent que l'artiste commençait à perdre de sa première vigueur.

Les deux tableaux de Jean Van Eyck, dont nous avons à nous occuper, sont de la première époque. L'un appartient à M. Weld Blundell, de Ince Blundel Hall, et porte la date de 1432. Le second, propriété du marquis d'Exeter, à Burleigh-house, quoique n'ayant pas l'authenticité de la signature, porte le cachet de la touche de Jean Van Eyck, vers le même temps.

Le caractère particulier de ces deux peintures est la

petitesse de leurs dimensions. Il n'y a pas de doute que l'illustre peintre concentrait toutes les qualités inhérentes à son talent, dans l'exécution de petits panneaux, formant en cela un hardi contraste avec les maîtres de l'école italienne, qui aimaient à développer les grandes qualités de leur art sur des surfaces d'une large étendue. Aussi longtemps que le sujet auquel Van Eyck travaillait, se renfermait dans un cercle dont toutes les parties pouvaient être facilement saisies par l'œil, à la distance ordinaire à laquelle un peintre se trouve de son chevalet, son jugement lui permettait d'y réunir, sans effort, tous les avantages d'excellentes proportions, d'une composition harmonieuse, d'un coloris vigoureux et de la perspective aérienne. Son appréciation de l'air et de la profondeur était parfaite alors, et il exécutait son œuvre avec cette supériorité que donne une perception vive et claire.

Mais à mesure que s'élargissait le champ que son œil devait embrasser, ce jugement, ce sentiment inné de la couleur et de la perspective aérienne, cette science des proportions, diminuaient sensiblement, au point que ses grands tableaux (nous exceptons toujours l'*Agneau mystique*) sont moins agréables et produisent moins d'effet que ceux de petites dimensions. Son talent n'était qu'insuffisamment appuyé par ses connaissances scientifiques. Il semble que Jean Van Eyck ne fît aucun effort pour étendre son point de vue. Ce qu'il concevait sur une petite échelle, il l'exécutait, sans modification, sur une échelle plus grande. Il en résulta que ses défauts, qui d'abord étaient imperceptibles, devenaient frappants en se multipliant. C'était en cela que se faisait remarquer le côté faible de son talent.

La *Madone* de M. Blundell est signée : « Completum

« anno Domini MCCCCXXXII, per Johannem de Eyk, » Brugis, als ikh kan, » et, par conséquent, ce panneau fut peint après que le grand tableau d'autel de Saint-Bavon eut été achevé [1].

La Vierge, revêtue d'une tunique bleue et d'un manteau rouge dont les plis retombent à terre, tient un livre ouvert devant l'enfant Jésus, assis sur ses genoux, et qui s'amuse à tourner les feuillets du livre. Un dais magnifique, d'une couleur verte très-chaude, orné de toutes parts d'arabesques capricieuses, contraste avec la draperie. Le lieu de la scène est un de ces intérieurs à demi éclairé par une fenêtre à petits carreaux, tels que Van Eyck aimait à les peindre. Un vase de cristal, posé sur une table près de la fenêtre, est en partie rempli d'eau, et, à côté, on voit quelques oranges. Sur un appui, à la gauche de la Vierge, se trouve un chandelier et un pot en cuivre. Les pieds de Marie posent sur un tapis à riches couleurs, recouvrant un parquet de teinte sombre. A l'exception d'un grand nombre de gerçures qui gâtent la surface de ce tableau, particulièrement la figure principale, il est dans un bon état de conservation, et il possède encore toute la vigueur et la chaleur de coloris que lui imprima le maître. Il conserve par conséquent cette unité, cette harmonie et cette douceur de ton qui lui donnent un très-grand charme. Une rangée de perles retient les cheveux bruns de la Vierge, qui retombent en petites tresses sur ses épaules. De semblables ornements recouvrent la partie supérieure de la tunique bleue. L'expression du Sauveur est riante. Des boucles de cheveux blonds se jouent sur son front, et donnent à la tête un cachet de béatitude. Une draperie blanche,

[1] Panneau : 9 pouces sur 6.

largement peinte, recouvre son corps en partie. Van Eyck a évité ici cette gravité maussade qui gâte si fréquemment ses têtes d'enfants. Le corps ni les membres ne sont pas trop gris, les pieds et les mains sont bien dessinés, et vrais dans leur mouvement. La tête de la Vierge a peut-être le défaut d'être un peu trop allongée, mais l'expression des yeux est agréable et les mains sont très-délicates. Si elle est environnée de trop de draperie, et si les plis en sont anguleux, ainsi qu'on le voit souvent chez notre peintre, ces défauts sont amplement rachetés par la beauté des couleurs, et par la facilité d'exécution qui se remarque dans l'ensemble. Nous avons ici un exemple rare de succès de Van Eyck dans la production d'une œuvre d'un coloris à la fois fin et vigoureux, ayant du relief et largement traité.

Si cette madone nous offre en miniature les talents développés par l'artiste, sur une plus grande échelle, dans le chef-d'œuvre de Saint-Bavon, nous sommes encore plus frappés de les retrouver dans le tableau de Burleigh-House, parce que les figures y sont plus petites et plus nombreuses, et que le traitement de l'ensemble est plus minutieux et plus achevé.

Ici nous n'avons plus simplement la Vierge assise tenant l'enfant Jésus dans ses bras, mais une composition symétrique, ordonnée avec le plus grand art, dont toutes les parties sont parfaitement disposées, dont les figures sont groupées, et les accessoires arrangés de manière à donner à l'ensemble de la composition une grandeur et une simplicité extraordinaires.

La Vierge se tient debout à la droite du spectateur, portant le Sauveur dans ses bras avec un air de profonde affection. L'Enfant tient un globe de cristal dans

la main gauche, et, avec les deux doigts petits et délicats de la main droite, il bénit un moine agenouillé à ses pieds. Ce personnage a les mains jointes, sa physionomie est pleine de piété, et ses traits sont calmes et graves. Il paraît être désigné à l'attention de Jésus par sainte Barbe qui est debout derrière lui, et dont la main droite, tenant une palme, s'appuie sur son épaule, tandis que la gauche pose sur une tour, emblême de cette sainte. La Vierge a le costume d'usage, une tunique bleue et un manteau rouge, bordé d'une simple ligne d'or. Un diadême de perles repousse ses cheveux en arrière, et les fait retomber sur ses épaules. Une draperie blanche couvre en partie l'enfant Jésus. Le moine a le capuchon rabattu, et il est habillé de blanc. Sainte Barbe porte une tunique violette, et est entièrement enveloppée d'un manteau vert foncé, ses cheveux sont retenus par un bandeau de perles, qui laisse à découvert son front et son visage. L'arrangement de toute cette scène et la manière de grouper les figures sont des plus agréables. Le moine agenouillé et le saint qui l'accompagne paraissent être entrés par une arcade qui s'ouvre derrière sainte Barbe. Ils sont posés dans un jour très-brillant qui provient des arcades à travers lesquelles le regard plonge dans un horizon immense. Au-dessus de ces arcades sont des fenêtres à vitraux, devant lesquelles est suspendu un dais composé d'une étoffe légère et transparente. Le sol formé de pierres carrées, inscrustées d'ornements coloriés, est inondé de lumière, de même que les personnages et le paysage entier. La manière dont la Vierge est vue en relief sur un fond très-éloigné, est une des merveilles du pinceau de Van Eyck. Pour compléter les lignes de la perspective de l'avant-plan, on aperçoit à travers

l'arcade centrale une ville composée d'une incroyable quantité de maisons, dont la monotonie est relevée par un judicieux contraste de bleu et de rouge, d'après la matière dont se composent les toitures et les façades. Cette ville est placée dans une plaine ondulée par de petites collines, s'élevant à l'horizon lointain, et couvertes de verdure. Une large rue et un canal dont les bords sont plantés d'arbres, divisent la ville en deux parties; et une quantité considérable de figures animent ce point de vue. A l'une des extrémités de la ville est une église, et un pont-levis sur lequel passent des individus dont l'image est réfléchie dans les eaux du canal. On aperçoit aussi un petit bateau à rames qui glisse légèrement à la surface. Ce cours d'eau se perd à l'horizon, et complète l'illusion de la perspective.

Par l'ouverture, à la droite de sainte Barbe, on entrevoit un autre paysage, aussi achevé que le précédent. Il sort d'un avant-plan couvert de fraisiers, et l'on peut y voir, à l'aide d'un verre grossissant, une place publique, une croix, d'innombrables maisons et des boutiques remplies de marchandises. Plus loin sont placés un moulin et une muraille. L'atmosphère est claire : dans le ciel bleu et limpide flottent quelques légers nuages et voltigent des oiseaux. Dans tous ces détails, on peut dire que rien n'est hors de sa place, et ceux qui ont vu à Paris le tableau d'autel de Rollin, avec ses centaines de maisons et de figures en miniature, seront étonnés d'apprendre qu'il y a encore plus de détails dans le tableau de Burleigh-House, sur un panneau qui n'a qu'un quart de la surface du rétable de Rollin.

Ce fini des détails n'existe pas seulement dans les arrière-plans, il se retrouve aussi dans les chapitaux des colonnes qui supportent les arcades, où l'on admire

des bas-reliefs et des sculptures d'une grande richesse d'exécution.

L'ensemble de ce tableau est aussi agréable que le sont ses différentes parties prises en détail. La composition brille à la fois par l'harmonie des lignes et par la perfection de la gamme. L'attitude de la Vierge et de sainte Barbe est gracieuse, et celle du moine agenouillé est sévère et noble. Les têtes de femmes, d'une élégance charmante dans la forme et l'expression, nous rappellent les saintes conduites par sainte Barbe dans l'*Agneau mystique*. Le moine est un admirable portrait, une merveille de naturel et de dignité, offrant une égale perfection dans les détails et dans l'ensemble.

Si l'on se rappelle le caractère généralement donné par Jean Van Eyck à la physionomie du divin Enfant, le type du petit Jésus ne peut manquer d'étonner ici l'observateur : c'est un chef-d'œuvre de douceur et de grâce, où l'artiste a su répandre une heureuse noblesse, sans tomber dans le défaut d'une gravité exagérée, ni dans une précoce virilité. Toutefois, la carrure du corps, les muscles un peu trop accentués, la maigreur des membres et la lourdeur des attaches, font déjà pressentir comme un germe de ces défauts qui se développèrent sur la fin de la carrière du peintre, lorsqu'il reproduisit le même sujet dans de plus larges proportions.

Une autre particularité remarquable est le peu de longueur des mains. Celles de la figure agenouillée peuvent avoir été peintes ainsi avec le désir de copier fidèlement la nature : mais le même défaut se répétant également dans les mains de la Vierge et dans celles de sainte Barbe, on est fondé à y voir l'indice d'un changement curieux dans la manière de l'artiste, qui

ordinairement représente les mains et les doigts longs et effilés.

Les contours sont partout fermes sans dureté, les draperies ne sont pas anguleuses, et les plis ont de l'ampleur et de l'élégance. La richesse et le choix des couleurs ajoutent encore aux autres qualités de ce tableau, où l'unité et l'harmonie de ton, relevées par d'habiles contrastes, concourent à la perfection de l'ensemble. Les chairs sont harmonieuses, elles offrent tout le relief désirable : la fermeté de la touche révèle une main exercée, sans qu'on y découvre pourtant des traces du travail et des efforts matériels de l'artiste.

Tels sont les principaux traits de ce petit chef-d'œuvre dont l'extrême fini excite à bon droit notre étonnement et notre admiration. Les beautés répandues dans la composition, l'harmonie des proportions et du coloris, font de cette peinture un morceau comparable seulement à ce que présentent de plus parfait les grandes œuvres de Jean Van Eyck [1].

Nous avons signalé, t. Ier, p. 64, un tableau de Jean Van Eyck, représentant, dans une chambre, une dame et un gentilhomme se donnant la main. Cette production du grand peintre flamand se trouvait, en 1516, dans la galerie de Marguerite d'Autriche, comme le constate l'extrait suivant de l'inventaire de cette date.

---

[1] On a supposé à Burleigh-House que ce tableau avait été exécuté pour l'abbé de Saint-Martin d'Ypres. C'est du moins ce que relate une inscription flamande peinte sur le fond du panneau. Mais d'anciens auteurs ont donné du tableau de Saint-Martin d'Ypres une description différente : c'est un large triptyque où l'on voit l'abbé de Maelbeke agenouillé devant la Vierge et l'Enfant : l'abbé est vêtu de la chape et de l'étole brodées et ourlées d'une bande contenant les portraits des douze apôtres : il n'est pas accompagné de sainte Barbe : ses vantaux représentent quatre scènes de l'Écriture. Le panneau du marquis d'Exeter ne correspond, ni par les dimensions ni par le sujet, à celui que Jean Van Eyck exécuta pour l'abbé de Saint-Martin d'Ypres.

« Ung grant tableau, qu'on appelle Hernoul le Fin avec sa femme, dedens une chambre, qui fut donné à Madame, par don Diégo, les armes duquel sont en la couverte dudit tableau. — Fait du paintre Johannes. »

Don Diégo, le donateur de cette œuvre, ou son propriétaire primitif, vivait probablement encore à l'époque où cet inventaire fut dressé : un second inventaire, de 1524, cite le même tableau dans des termes un peu différents :

« 133. Ung autre tableau fort exquis, qui se clot à deux feulletz, où il y a painctz un homme et une femme, estants desboutz, touchantz la main l'ung de l'autre, fait de la main de Johannes, les armes et devis de feu don Diéghe èsdits deux feulletz, — nommé le personnaige, Arnoult. »

Il est évident que don Diégo n'existait plus à cette dernière date. En 1555, Marie de Hongrie ayant pris la régence des Pays-Bas, cette peinture semble être passée dans ses mains, à en juger par la mention suivante de l'inventaire de son trésor, relative au même panneau :

« 39. Una tabla grande, con dos puertas con que se cierra, y en ella un hombre e una muger, que se toman las manos, con un espejo en que se muestran les dichos hombre é muger, y en las puertas las armas de don Diego de Guevara; hecha par Juanes de Hec. Año 1434. »

Cette indication nous apprend que ce don Diégo appartenait à la noble famille de Guevara, dont plusieurs membres résidèrent en Belgique, à la fin du xve siècle et au commencement du xvie. M. Pinchart, à qui nous sommes redevables de la découverte de ce dernier inventaire, s'est trompé, en affirmant que le tableau représentait don Diégo de Guevara et sa

femme; les extraits des catalogues de Marguerite d'Autriche cités plus tard, prouvent, en effet, que don Diégo vivait à une époque trop postérieure à celle de Van Eyck, pour que ce dernier ait pu exécuter son portrait; d'ailleurs, ces documents nomment le personnage représenté : c'est Hernoult ou Arnoult le Fin. Nous avons dit (t. Ier, pp. 64 et suiv.) quel était ce personnage et ce qu'est devenu le tableau en question.



ROGER VAN DER WEYDEN.

Les dernières recherches de M. A. Wauters, ont répandu un jour nouveau sur plusieurs points obscurs de la biographie de Van der Weyden : nous emprunterons à cet écrivain quelques détails qui nous intéressent plus spécialement, et qui n'altèrent d'ailleurs en rien les principales données de notre travail.

Quant à l'extraction de Roger, les investigations les plus minutieuses n'ont jusqu'ici fourni aucun résultat; mais il est hors de doute que le nom de Van der Weyden était au xve siècle un nom ancien et honorable, porté entre autres par une famille dont plusieurs membres sont cités dans les documents de cette époque, comme originaires de Bruxelles ou habitant le duché de Brabant. Il est également prouvé qu'un peintre nommé *Roegier van Brusele* résidait à Gand dans la première partie du xve siècle : on le trouve mentionné dans les comptes de cette commune pour les années 1411 à 1415 et affilié à la corporation de saint Luc en 1414. Ce *Roegier van Brusele*, qui mourut avant 1417, paraît se rattacher à Roger Van der Weyden [1].

---

[1] Wauters, *Roger Van der Weyden, ses œuvres*, etc., dans la *Revue universelle des arts*, 1855-1856, et tiré à part, p. 22.

L'époque à laquelle Roger établit sa résidence à Bruxelles, peut être aujourd'hui fixée à 1425 au plus tard; il était alors marié et établi, et il avait un fils. Cet enfant, nommé Corneille, ne fut pas élevé dans la profession de son père, mais il commença ses études au collége du Porc à Louvain, et prit plus tard l'habit religieux, chez les chartreux d'Hérinnes, près d'Enghien. Roger Van der Weyden dota cet établissement d'une somme de 400 couronnes, à l'occasion de la profession de son fils. Corneille mena dans cette retraite une vie paisible et y mourut en odeur de sainteté, au mois d'octobre 1473, âgé de quarante-huit ans [1]. Outre les œuvres de Van der Weyden que nous avons indiquées, M. Wauters signale encore les suivantes : « En 1439, le duc de Bourgogne avait fait orner l'église « des Récollets de Bruxelles, d'une sculpture en pierres « blanches, offrant la statue de la Vierge et celles de « deux princesses brabançonnes, Marie, femme de « Jean III, et sa fille Marie, duchesse de Gueldre, ce « fut Roger qui fut chargé de couvrir ces sculptures « de riches couleurs, pour la somme de 40 *ridders* de « 50 gros de Flandre, et, pour la somme de 6 livres, « de peindre les devises du duc Philippe et de la « duchesse sur les portes et volets qui protégeaient « les sculptures. » — On pourrait inférer de là que les

[1] C'est ce qui résulte d'un passage du *Chronicon domus capellæ ordinis Carthusiensis juxta Angiam* (Enghien), écrite par Arnoul Beelthen de Thollembeek : « Dominus Cornelius de Pascua, de Bruxella, monachus domus hujus et filius magistri Rogerii, pictoris egregii. » — « Anno eodem (1473) obiit in octobri, in die fidei Virginis, dominus Cornelius de Pascuis de Bruxella, filius magistri Rogerii de Pascuis, egregii illius pictoris. Iste fuit monachus professus circiter viginti quatuor annis; ante ingressum ordinis fuerat magister artium promotus Lovanii in Porco. Hic juvenis obiit circiter quadraginta octo annorum et ex parte ejus domus hæc a patre et matre ipsius habuit plusquam quadringenta coronas. » (*Chronicon*, fol. 16 et 41.)

grands maîtres de la dernière époque de l'art belge ne dédaignaient pas de se livrer aux travaux purement mécaniques de leur art et qu'ils suivirent en cela l'exemple des Malouel, des Jehan de Hasselt et de bien d'autres.

Une autre production de Van der Weyden, jusqu'ici restée inconnue, est mentionnée en ces termes : « Jadis, « on admirait, dans un autre couvent de Bruxelles, « celui des Carmes, un tableau remarquable par son « ancienneté et plus encore par sa beauté, il repré- « sentait la *Vierge et l'Enfant Jésus*, au-dessus desquels « deux anges soutenaient une couronne formée « d'étoiles ; sur le volet on voyait, d'un côté, des reli- « gieux, de l'autre côté, un chevalier de l'Ordre de la « Toison d'Or et sa famille. Il avait été peint en 1446 « *par un certain Roger*[1]. « Les coloristes l'ayant endom- « magé en 1581, on le restaura en 1593. »

Il ne sera pas inutile, pour compléter ce qu'il nous reste à dire de Van der Weyden, de remarquer que deux villes belges revendiquent aujourd'hui l'honneur de lui avoir donné le jour : Louvain et Tournay.

M. Ruelens, de Bruxelles, a récemment retrouvé un manuscrit, écrit selon toute apparence avant 1570, par un certain Molanus, où on lit ce passage :

« Magister Rogerius, civis et pictor Lovaniensis, depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer, et in capella beatæ Mariæ summum altare, quod opus Maria regina a sagittariis impetravit et in Hispanias vehi curavit, quamquam in mari periisse dicatur, et ejus loco dedit capellæ quingentorum florenorum organa et novum altare ad exemplar Rogerii expressum,

---

[1] Sanderus, *Chorographia sacra Brabantiæ*, t. II, p. 293, cité par Wauters, *op. cit.*, p. 36.

opera Michaëlis Coxenii Mechliniensis, sui pictoris. Ejus quoque artificii sunt testes picturæ quæ Bruxellense tribunal de recto Themidis cedere calle vetant. Dominicus Lampsonius. »

Nous avons eu l'occasion de mentionner dans cet ouvrage le *Crucifiement* que Van der Weyden exécuta pour l'église de Notre-Dame *Hors-des-Murs*, à Louvain, et nous avons en même temps avoué qu'il nous était impossible de déterminer l'époque à laquelle ce tableau a été peint. La citation que nous venons de faire parle, il est vrai, d'un tableau qui se trouvait dans une église de Louvain : mais on y retrouve les mêmes circonstances que dans l'histoire du *Crucifiement*, c'est la régente Marie qui l'achète, qui l'envoie en Espagne et qui le remplace par un nouveau retable, copie du premier, plus un orgue de 1,500 florins. De la similitude de ces détails, il est permis d'inférer que les diverses autorités citées font allusion à la même œuvre. M. Wauters exprime un doute à ce sujet, et il conteste la qualification que le manuscrit donne à Roger de « *bourgeois et peintre de Louvain.* » En effet, si propre que puisse être une preuve historique à trancher une question de ce genre, il est évident que rien ne peut infirmer l'authenticité des documents qui prouvent que Van der Weyden est bourgeois et peintre de Bruxelles. Nous nous demandons cependant si Roger n'aurait pas pu être bourgeois de Louvain, mais natif de Bruxelles.

Tournay, de son côté, prétend également avoir été le berceau du grand peintre. M. Genard a publié la mention suivante du registre de la gilde de Saint-Luc, de Tournay : « Rogelet de le Pasture, natif de Tournay, commencha son apresure le cinquiesme jour de mars l'an mil CCCC vingt-six, et fu son maistre

maistre Robert Campin, paintre, lequel Rogelet a parfaict son appresure deuement avec sondict maistre, » et ailleurs : « Maistre Rogier de le Pasture, natif de Tournay, fut receu à la francise du mestier des paintres le premier jour d'aoust l'an dessusdit (1432) [1]. »

Des raisons assez concluantes autorisent à penser que ce Roger de le Pasture de Tournay, n'est pas le même personnage que Roger Van der Weyden, de Bruxelles.

On suppose que Roger eut d'autres enfants que Corneille, mais rien jusqu'ici ne l'établit avec certitude. Les documents sur lesquels M. Wauters s'est appuyé pour lui donner une famille nombreuse, sont extraits de divers Comptes de la ville de Bruxelles, d'où il résulte au moins les faits suivants :

Vingt années avant sa mort, Roger possédait déjà à Bruxelles, rue de l'Empereur, une habitation et une partie de la maison contigue formant le coin de la Montagne de la Cour. Cette dernière propriété était grevée, au profit des pauvres de la paroisse de Sainte-Gudule, d'une rente de 48 livres, dont on paya la moitié depuis l'année 1444 jusqu'en 1465, au nom de maître Roger le peintre (*Meester Rogier scildere*). Les livres de comptes où ces détails ont été puisés, ajoutent parfois le mot *aldair*, ce qui donne à entendre que Roger habitait là; ailleurs on indique le nom de la famille du peintre : on l'y nomme *Meester Rogieren Van der Weyden.*

En 1443, c'était la femme de Guillaume de Heersele qui payait cette rente; après la mort de Roger, de 1466 à 1491, et de 1494 à 1498, elle fut acquittée par ses

---

[1] M. Genard, *Luister van S.-Lucas gilde*; Anvers, 1856, p. 27.

fils (*Meesters Rogiere oer Van der Weyden* ou *Vanderweyen*).

En 1492 et 1493, elle le fut cependant par Pierre Van der Weyden, et, depuis 1499 jusqu'en 1539, par une personne du même nom, à qui on donne la qualification de *maître* et à qui succéda, en 1540, la veuve de Jean Walravens.

Ce frère Van der Weyden qui acquitta la rente en 1492 et 1493, pourrait bien, selon M. Wauters, être le fils de Roger Van der Weyden, et il existe, en effet, des documents qui prouvent que Pierre vivait encore et qu'il était marié en 1484.

Le second Pierre Van der Weyden, celui qui paya le cens des pauvres de 1499 à 1539, fut probablement un petit-fils de Roger, un fils de ce premier Pierre. Il fut certainement peintre, et il figure dans les comptes de 1511, comme propriétaire de la maison de la Cantersteen, en qualité de *portraiteur*. Il est encore mentionné dans le registre des anniversaires de Sainte-Gudule sous cette indication : « *Magister Petrus Van der Weyden, pictor.* »

Nous avons à peine besoin de faire remarquer qu'il ne nous reste aucune production de ce Pierre Van der Weyden. Quant à Goswin Van der Weyden, nous n'avons que bien peu d'éclaircissements à ajouter à ce que nous avons dit de cet artiste. On sait seulement qu'il était né à Bruxelles, en 1465, un an après la mort de Roger.

Nous avons cependant à rectifier ici une erreur que nous avons commise en attribuant à ce peintre une série de tableaux du Musée de Bruxelles, dans l'un desquels on ne peut lire que les mots : *te Brusele*. Ces peintures auxquelles l'histoire assignait une origine certaine et qui ont été exécutées primitivement pour

l'église de Tongerloo, par Goswin Van der Weyden, faisaient partie d'un triptyque représentant la *Mort de la Vierge*, et elles figuraient dans le catalogue du Musée de Bruxelles, sous le nom de Van der Meire. Nous empruntons à l'ouvrage de M. Wauters la note suivante de M. A. Heylen, archiviste de Tongerloo :

« OPERA R. P. D.

« Arnoldi Streyterii hujus Ecclesiæ abbatis hanc depinxit posteritatis Monumentum tabulam Goswinus Van der Weyden septuagenarius sua canitie, quam infra ad vivam exprimit imaginem, artem sui avi Rogeri, nomen Appellis suo ævo sortiti, imitatus, redempti orbis anno 1535. »

Ou en français : — « Par les soins du R. P. Arnould Streyter, abbé de ce monastère, ce tableau, monument pour la postérité, a été peint, l'an de la rédemption du monde 1535, par un septuagénaire, Goswin Van der Weyden, dans sa vieillesse, dont il nous a laissé ici une vivante image, avec l'art de son aïeul Roger, surnommé l'Apelles de son siècle. »

Notre intention n'est pas d'entrer ici dans la description du tableau de Goswin Van der Weyden, ni de suivre M. Van Hasselt dans ses efforts pour y déterminer les portraits du peintre et de l'aïeul de celui-ci. Nous nous bornerons seulement à émettre notre opinion. Suivant nous le triptyque et les onze panneaux marqués « *te Brusele* » que nous avons mentionnés, appartiennent à la même école, et à cette époque (fin du XV[e] siècle et commencement du XVI[e]) où les peintres s'accoutument à exagérer la manière de Roger Van

---

[1] *Catalogue du musée de Bruxelles*, n° 631. Panneau.

der Weyden, en y introduisant avec ses propres défauts ceux des écoles dégénérées du Rhin : école où se révèle sans doute une certaine ampleur de touche, mais privée de sentiment, péchant à la fois par le défaut de noblesse, de composition, d'harmonie des lignes et tendant à la raideur des formes, aux tons gris et froids, à un coloris terreux, sans harmonie, sans vérité. Voilà ce qui relègue Goswin Van der Weyden parmi les peintres de la décadence de l'art en Belgique : né après la mort de Roger, il étudia sa manière dans une école qui doit avoir produit une foule d'artistes et qui, soit de parti pris, soit par hasard, semble avoir voulu perfectuer dans ses tendances les errements de l'école primitive antérieure aux Van Eyck, esprit qui l'animait déjà du vivant de ceux-ci et dont la tradition subsista chez-elle longtemps encore après leur mort.

On ne peut cependant juger trop sévèrement ces peintres en considérant le degré d'abaissement où était tombée l'école flamande, à une époque où les arts atteignaient en Italie leur épanouissement le plus splendide. Pour apprécier les tendances des deux pays, nous ne pouvons faire autre chose que de nous appuyer des échantillons de l'art, pour établir une espèce de comparaison : tandis que les Flamands se laissaient entraîner au naturalisme et à la reproduction du réel, moins par science que par une sorte de goût inné, au point que leur art finit par n'être plus qu'une simple imitation, une servile copie, et tandis qu'en même temps ils perfectionnaient les procédés matériels et la technique du coloris jusqu'à contribuer à fonder l'école vénitienne; alors même, les grands maîtres de la Toscane et de l'Ombrie basaient leur art sur la sévérité et la perfection des formes, pour s'élever enfin à cette grandeur inaccessible dont Raphaël et Michel-

Ange sont la plus glorieuse expression. Encore, ce dernier ne peignit-il jamais à l'huile. La même période nous présente à la fois la marche ascendante et la décadence de l'art : sera-t-on accusé de manquer de goût pour préférer l'une aux derniers excès de l'autre?



VAN DER MEIRE.

Dans la vie d'Hubert Van Eyck (t. Ier, p. 32), nous avons fait la remarque que les frères Van der Meire trahissent quelques vestiges de l'inspiration du talent riche et vigoureux du chef de l'école flamande. Dans nos notices sur les élèves d'Hubert, nous n'avons mentionné qu'un seul artiste du nom de Gérard Van der Meire, oubliant de transcrire de l'ouvrage d'Immerzeel le passage suivant, relatif à Jean Van der Meire :

" Jean Van der Meire était, ainsi que son frère, un " élève des Van Eyck, et il peignit, entr'autres, un " tableau pour Charles le Téméraire, représentant " l'*Installation de l'Ordre de la Toison d'or*. Cet artiste " était en grande estime à la Cour du dernier duc de " Bourgogne, qu'il suivit durant ses campagnes. Il " mourut à Nevers, en 1471 [1]. "

Immerzeel ne cite aucune autorité pour ces renseignements.

Quant à Gérard Van der Meire, des faits nouveaux et importants ont été mis récemment en lumière. On

---

[1] Immerzeel, *De levens en werken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders*, etc. Amsterdam, 1843-1844, 3 vol. in-8°.

a trouvé qu'il était un des maîtres de la gilde de Saint-Luc, à Gand, en 1452, et juré de la corporation en 1474 [1].

Le manuscrit de M. Delbecq, que nous avons souvent cité dans le cours de cet ouvrage, est la seule autorité qui établisse que Gérard fut l'élève d'Hubert Van Eyck. Comme celui-ci mourut en 1426, il était difficile de supposer que Gérard eût vécu jusque vers la fin de ce siècle. Il est prouvé néanmoins, ainsi que nous l'avons dit, qu'en 1472 il était encore en vie, et habitait la ville de Gand. Il faut donc admettre qu'il était entré bien jeune à l'école de Van Eyck, à moins de nier l'authenticité du manuscrit de M. Delbecq. Il nous répugnait cependant de prendre ce dernier parti, et nous avons été amené en conséquence à douter que Gérard Van der Meire eût peint, en compagnie de Memling, les miniatures du bréviaire du cardinal Grimani. Les faits nouvellement découverts viennent nous donner tort quant à notre argumentation tirée des dates : en effet, si Gérard vivait encore en 1472, il peut avoir travaillé avec Memling; mais, à part ce point, nous avons d'autres raisons pour douter que Van der Meire ait jamais exécuté des miniatures; et, dans cette question, nous n'hésitons pas à nous prononcer pour une solution négative.

---

[1] WAUTERS, *Roger Van der Weyden*, etc., dans la *Revue universelle des arts*, 1856, p. 246.

ANTONELLO DE MESSINE.

Un portrait peint par Antonello de Messine, que nous avons accidentellement oublié dans la description des tableaux de ce maître, doit-être mentionné ici [1]. Il représente à mi-corps un jeune homme au type italien, ayant la figure allongée, un nez effilé et aquilin, des lèvres minces, et des cheveux noirs couvrant le front et s'échappant de dessous un de ces chaperons noirs comme on en portait au XVIe siècle. Le cou est entouré d'une collerette blanche, et le juste-au-corps très-serré. Une des mains, la seule visible, tient une médaille portant l'inscription suivante : NERO CLAVD CAESAR AVG CEP M TR P IMPER. C'est sans doute au caractère méridional de la physionomie et à cette médaille, que ce portrait doit d'être désigné sous le nom de *Victor Pisano*. On a aussi voulu y voir le portrait d'Antonello lui-même. Il faut dire toutefois que si le type de la figure est italien, d'autres parties du tableau offrent un caractère flamand; par exemple, dans le paysage du fond, où l'on voit un lac,

---

[1] *Catalogue du musée d'Anvers*, n° 22. Panneau : 0m,29 sur 0m,21.

un cours d'eau avec un moulin, le meunier, un homme à cheval et deux cygnes. Les arbres et les autres accessoires sont aussi dans le style flamand. Ce fond ressemble assez à celui de Memling dans le retable de Clifford, qui se trouve aujourd'hui à Chiswick, et à celui de *la Madone*, du même artiste, dans la galerie des Uffizi à Florence.

La ressemblance du faire de Memling et de celui d'Antonello se montre non-seulement dans ces détails, mais encore dans le sobre emploi des couleurs qui sont si légèrement couchées dans le portrait d'Anvers qu'on peut apercevoir au-dessous le dessin original.

Il y a dans cette peinture beaucoup de sentiment et d'intelligence, et la touche en est vraie et naturelle. Il fut acheté à la vente de M. Denon, à Paris. Il rappelle quant à l'exécution, un portrait du même caractère dans la galerie des Uffizi ; l'un et l'autre sont un peu froids de ton, comme certains tableaux de Memling.

MEMLING.

La rareté des œuvres de cet artiste en Angleterre, est doublement une bonne fortune pour ceux qui en possèdent. Le retable de Chiswick mérite une attention particulière, ainsi que les panneaux de la collection de feu M. Rogers. On en peut voir d'autres à la galerie du palais de Kensington, mais ils sont d'un moindre intérêt. M. Herz, d'Argyll Place, peut être fier, à bon droit, de pouvoir montrer aux amateurs un de ces chefs-d'œuvre, de petite dimension il est vrai, mais exécuté dans le meilleure manière de Memling. Ce n'est malheureusement qu'un fragment de triptyque et encore le moins considérable. Mais malgré ce grand désavantage, cette peinture produit le plus agréable effet. Une figure à genoux, probablement celle du donateur, dont les armoiries se voient au bas du tableau, est représenté sous la protection de saint Jean-Baptiste qui se tient derrière lui, au milieu d'une prairie richement coloriée. L'agneau placé sur le devant symbolise ce saint. Les

---

[1] Panneau : 10 pouces sur 6 pouces anglais.

mains sont jointes, la tête est découverte, les traits recueillis; le costume est un manteau de brun-pourpre, garni de fourrures. Saint Jean est couvert, selon l'usage traditionnel, d'une toison qui laisse ses jambes à nu, et d'une espèce de tunique violette, nouée sur son épaule; sa main gauche est posée sur le personnage agenouillé, tandis que, de la droite, il indique l'agneau symbolique. La prairie sur laquelle se trouve placé le groupe principal est ornée d'une végétation des plus variées, au milieu de laquelle on remarque une quantité de pâquerettes et de marguerites. La largeur du style, la hardiesse de la touche, remarquables dans l'avant-plan, contrastent avec le ton faible et transparent des draperies et des chairs. L'exécution supérieure de l'ensemble nous porte à croire que ce tableau fut peint à la meilleure époque de la vie de l'artiste, époque où furent achevés les panneaux du Louvre. Un rideau d'arbres devant lesquels coule un petit ruisseau sépare l'avant-plan des scènes épisodiques qui remplissent le fond. Dans l'épaisseur du fourré se trouvent un lièvre et deux daims. Au pied d'un rocher entouré d'arbres peu feuillus, saint George tue le dragon, pendant qu'une femme regarde la scène de l'abri où elle est retirée.

Dans l'éloignement, au milieu d'une île, saint Jean l'Évangeliste est assis, contemplant sa vision; au ciel, la Vierge, tenant l'enfant Jésus dans ses bras, est consolée par un ange; un dragon à plusieurs têtes est accroupi à ses pieds. Nous avons déjà fait remarquer le peu d'empatement de la couleur des figures principales, tant dans les chairs que dans les draperies; ce trait caractéristique se retrouve au même degré dans les épisodes. La tête de saint Jean-Baptiste est empreinte de cette noblesse et de cette gravité qui

élèvent si fort Memling au-dessus de Van der Weyden, son maître. La figure de saint George à cheval présente une étude parfaite de la nature ; la jambe est bien posée sur l'étrier, et l'action est marquée avec énergie. Cet épisode est tellement plein de vie qu'il a été fréquemment copié. Le nettoyage a mis à nu le panneau en certains endroits, entre autres le ciel, le fond, et la tête et les mains du personnage agenouillé ; mais heureusement on n'y remarque aucune trace de ces retouches si fréquemment fatales aux tableaux de cette école. La prairie avec sa riche végétation est demeurée parfaitement intacte. L'espace nous manque pour parler en détail de la *Descente de croix*, du *Saint Christophe* et du *Saint Jean de Compostelle*, exécutés par Memling, et qui sont aujourd'hui en la possession du révérend J. M. Heath, à Enfield.



DIERICK STUERBOUT.

Dans notre notice sur ce peintre, nous avons fait remarquer combien peu de renseignements nous possédions sur sa naissance et sur sa famille. De nouvelles recherches ont amené la découverte d'autres documents qui ne manquent pas d'intérêt.

Stuerbout, peintre de la *Légende du Roi Othon*, était fils de Thierry Bout ou Stuerbout, *grand peintre de paysage*. Il naquit en 1391, et vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-sept ans. Dierick nous apprend lui-même son âge à l'occasion d'une enquête faite le 9 décembre 1467; il avait alors soixante-seize ans [1].

Nous avons parlé de son talent de paysagiste : il le doit très-probablement aux leçons de son père qui lui-même excellait en ce genre. Nous nous sommes hasardés à attribuer à Dierick, en nous fondant sur la ressemblance du style, la *Sainte Cène*, de l'église de Saint-Pierre à Louvain, attribuée jusqu'à présent à Memling, ou à Justus de Gand. Le document suivant semble confirmer notre opinion à cet égard. Il est

---

[1] Wauters, *Revue universelle des arts*, 1856, p. 252.

extrait de Molanus, auteur d'un manuscrit récemment découvert, à la bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles [1].

" Theodorici filii opus sunt in Ecclesiâ. De Petri
" duo altaria venerabilis sacramenti quæ multum ex
" arte commendantur. "

D'après Molanus, Dierick avait un frère nommé Hubert ou Albert, qui cultivait le même art, et qui fut nommé peintre de la ville de Louvain en 1454. Il occupa cet emploi jusqu'en 1481. Trois fils d'Hubert, à savoir Hubert, Gilles et Frissen ou Frédéric suivirent la profession de leur père et de leur oncle [2].

---

[1] Molanus est cité par Aubert Le Mire comme un érudit infatigable. Il mourut à Louvain en 1585, et fut enterré à Saint-Pierre. (Miræus, *Elogia Belgica;* Anvers, 1609, in-4°, p. 34.)

[2] Van Even, *Les artistes de l'hôtel de ville de Louvain,* p. 74; — Schayes, *apud* Wauters, *loc. cit.,* p. 252.



IMITATEURS DE VAN EYCK ET DE MEMLING.

Dans sa maison de campagne du *Belvédère*, à Erith, comté de Kent, M. Culling Eardley possède un tableau qui peut être rangé parmi les œuvres les plus intéressantes des imitateurs de ces deux peintres célèbres.

Le sujet représente la tige de Jessé ; il rappelle un peu les généalogies ordinaires, grâce à un arbre symbolique en arabesques dont les branches ingénieusement entrelacées sont couvertes de roses de toute couleur d'où sortent, à mi-corps, un nombre considérable de saints. Cet arbre s'élève, au centre du tableau, de derrière un siége en pierre sur lequel Jessé est assis, lisant dans un livre, et posant la main droite sur une figure de la Vierge assise sur un tapis richement coloré. L'enfant Jésus repose sur les deux mains de sa mère, sur un drap blanc, et tient un rosaire rouge. De chaque côté du groupe, est agenouillé, dans l'attitude de la prière, un personnage vêtu de noir. Celui de droite a les cheveux bruns et le nez aquilin, l'autre, les cheveux blonds et le teint clair. Ce dernier est soutenu par une figure debout, représentant un ecclésiastique, mitré, vêtu d'une robe foncée, bordée d'hermine, et

recouvrant un habit brodé et une draperie blanche. Le bâton blanc qu'il tient de la main droite paraît être un symbole d'autorité. L'autre figure est soutenue par David, jouant de la harpe, et vêtu d'un long manteau d'un vert clair. Le reste de l'habillement est de diverses couleurs et plein de broderies ; la chaussure se compose de bottes en cuir jaune. Les costumes de tous les personnages de ce tableau sont plus variés en couleurs qu'on ne le voit généralement, et le peintre évidemment aimait les étoffes à reflet.

Parmi les saints dont on voit sortir le corps du milieu des roses de l'arbre, il est possible d'en reconnaître quelques-uns à leurs attributs, mais il est difficile de désigner le plus grand nombre, vu que le temps a effacé les inscriptions sur fond d'or qui désignaient chacun d'eux [1].

Quelques-unes des figures regardent la Vierge que nous avons décrite et qui se trouve plus bas, tandis que d'autres fixent leurs regards pleins de joie et de vénération sur un autre groupe qui couronne la partie supérieure du tableau, et qui représente la Madone, tenant l'enfant Jésus dans ses bras, et recevant affablement un livre des mains d'un vieillard, tandis que l'Éternel, le globe en main et la tiare en tête, regarde cette scène d'un air solennel.

Les traits caractéristiques de cette œuvre sont la patience et le soin avec lesquels elle est exécutée. Elle rappelle la manière d'un peintre en miniature, habitué à concentrer ses efforts sur la représentation d'ornements et d'arabesques. Il se trouve en Angleterre plusieurs miniatures de ce style, par exemple un

---

[1] On ne voit plus de traces de ces inscriptions que sous un saint placé dans la rose voisine du siège de sainte Anne, à gauche.

Baptême du Christ, appartenant à M. Farrer, et des pages nombreuses du Missel de M. Wels Blundell à Ince.

Le tableau que nous venons de décrire ressemble beaucoup, pour le faire, au *Baptême du Christ*, à Bruges, et à *la Vierge et l'Enfant*, entourés de saints et de patrons, dans l'hôtel de ville de Rouen. Nous avons fait remarquer à l'occasion de ces peintures qu'elles manquaient de goût, que le dessin était souvent incorrect, que les figures étaient trop courtes, peu élégantes, exécutées sans connaissance d'anatomie, que le contour des membres et des mains était faible et dur, les draperies anguleuses, les couleurs empâtées. Nous avons ajouté que tandis que certaines parties accusaient un élève de Memling, d'autres indiquaient l'influence de Van Eyck et de Van der Weyden. Nous rencontrons ici les mêmes caractères. La Vierge assise auprès de Jessé offre le type ordinaire de Van der Weyden : le col et le menton petits et les épaules tombantes. L'enfant Jésus a la forme que lui donne ordinairement Memling. Ceci est dans la portion inférieure du tableau. Dans la portion supérieure, le corps du Christ a la carrure des représentations de Van Eyck. La figure de l'Éternel, la plus belle de toutes, rappelle à l'esprit, *Dieu le Père* de Memling dans la châsse de sainte Ursule, et l'un des saints, au milieu des roses, que l'on reconnaît à son calice pour saint Jean l'Évangeliste, ressemble au *Sauveur*, dans le *Baptême du Christ*, à Bruges.

Dans son ensemble toutefois, ce tableau se rapproche davantage du retable votif de Rouen. C'est la même faiblesse de dessin, particulièrement remarquable dans la figure d'Aaron, dans la mauvaise attitude de David, dans l'élaboration patiente de l'exécution, et le défaut

de vigueur dans les contours, les articulations noueuses des doigts, les draperies anguleuses, plissées à profusion et sans égard aux formes qu'elles recouvrent, l'abondance de l'empâtement et l'aspect vitré des couleurs.

Néanmoins nous devons reconnaître que l'aspect général de ce tableau, tout défavorable qu'il soit au développement de la composition, par son arrangement en arabesques, présente dans les attitudes une disposition exempte de monotonie; les figures placées avec une symétrie harmonieuse, surtout celles du deuxième et du troisième rang, se détachent gracieusement de la fleur qui sert à chacune de complément à ses vêtements. Les chairs manquent de relief et de vigueur; elles sont pâles et froides, et d'une teinte rosée dans les parties faiblement ombrées, ainsi qu'on le voit ordinairement dans les miniatures.

Nous avons déjà dit en parlant du *Baptême* de Bruges, et du retable de Rouen, qu'il nous était impossible de désigner quel est précisément celui auquel on pourrait l'attribuer. Gérard Horenbaut, qui vivait à la fin du xve, et au commencement du xvie siècle, et Liévin de Witte sont les deux seuls artistes qui, par leurs pratique connue de la miniature, pourraient passer pour les auteurs d'un tableau de ce genre.

Mais la vie de ces peintres et d'autres de la même époque est enveloppée de trop d'obscurité, pour que l'on puisse rien assurer à cet égard [1].

---

[1] Jusqu'à présent, la naissance de Gérard Horenbaut avait été placée trop avant dans le xve siècle, c'est-à-dire en 1498. (*Messager des sciences et des arts de Belgique*, 1833, t. Ier, p. 16.) Albert Durer, dans son Journal, dit que Gérard, qui habitait Gand en 1521, avait alors une fille nommée Suzanne, âgée de dix-huit ans, dont Durer admira le talent précoce. Gérard Horenbaut doit avoir déjà atteint l'âge de la

On peut voir à Utrecht une peinture murale de l'arbre de Jessé, dans l'une des ailes de l'église dite Buurkerk, et exécutée par un peintre du milieu du xve siècle.

---

virilité en 1498. C'est là un nouvel argument en faveur de notre opinion que ce fut Horenbaut et non Van der Meire qui peignit des miniatures pour le bréviaire de Saint-Marc. C'est peut-être ici le lieu de rectifier une erreur assez commune aujourd'hui, relativement au nom de la personne qui présenta ce bréviaire au cardinal Grimani. L'*Anonimo* de Morelli dit, p. 77, qu'il fut vendu pour 500 ducats au cardinal par *Messer Antonio Siciliano*. Il en a été conclu que ce personnage était Antonello de Messine. Morelli, dans une de ses notes (note 100, p. 189), parlant de ce dernier, par rapport aux portraits d'Alvise Pasqualino et de Michel Vianello, dit que la présence d'Antonello à Venise, en 1475, est prouvée par une lettre de Matteo Colaccio Siciliano à Antonio Siciliano, *Recteur des artistes*, à Padoue, et publiée dans son ouvrage, *De fine oratoris*, en 1486. Dans cette lettre, Colaccio mentionne Antonello de Messine dans les termes suivants : « Habet « vero hæc ætas Antonellum Siculum, cujus pictura Venetiis in Divi « Cassiani æde magnæ est admirationi. »

Antonio Siciliano, à qui cette lettre est adressée, était un des membres de la famille Adinolfi, et natif de Catane. C'est donc une personne différente d'Antonello de Messine.

Il est curieux de remarquer que l'*Anonimo* (p. 81) parle du portrait d'Antonio Siciliano, comme étant peint par un artiste flamand.

Depuis l'impression de cet ouvrage, les tableaux suivants ont changé de plaee et de numéro :

Memling (t. II, p. 43). Le tableau d'Hampton-Court, passé du nº 299 au nº 305, a eessé d'être attribué à sir A. More, et a été placé beaucoup plus exaetement sous le titre d'*École de Van Eyck.*

La galerie de feu Samuel Rogers ayant été vendue, les tableaux mentionnés dans l'ouvrage eomme faisant partie de eette eolleetion, ont changé de main.

La Vierge et l'Enfant, attribué à J. Van Eyck (p. 60), a été acheté par M. Thomas Baring pour 267 livres.

Le Portrait attribué à Memling, mais qui, plus vraisemblablement, est de Dierick Stuerbout (t. I, p. 191, t. II, pp. 15, 30, 71), a été acquis par M. Pieree pour 90 l. 6 s.

Les deux volets de retable, par Memling (p. 42), ont été vendus à M. Vernon Smith pour 178 l. 10 s.

Les deux petits portraits d'un *Imitateur de Memling* (p. 60) ont été achetés par M. Herz pour la somme de 23 l. 10 s. Depuis ils ont été envoyés en France.



NOTES ET ADDITIONS.

AVANT-PROPOS.

En acceptant l'invitation qui nous était faite d'annoter l'ouvrage de MM. Crowe et Cavalcaselle, nous nous sommes immédiatement tracé notre travail : mettre la partie historique de l'ouvrage au courant de la science, c'est-à-dire y introduire les résultats des investigations nouvelles, éclaircissant la vie ou l'œuvre d'un peintre et produites dans le domaine public depuis l'année 1856, date des dernières sources auxquelles les auteurs ont pu puiser.

La marche que nous avons suivie est donc celle-ci. Nous avons scrupuleusement conservé le texte de l'ouvrage original : la traduction n'est pas notre œuvre ; nous nous sommes contentés seulement d'y retablir d'assez nombreuses suppressions que M. Delepierre avait cru pouvoir y faire.

Nous avons revu avec tout le soin possible les notes et les citations, en général très-fautives dans l'édition anglaise, enfin nous avons, dans le texte même,

corrigé quelques erreurs trop évidentes pour les laisser subsister.

Voilà pour le texte original.

Pour ce qui regarde l'ouvrage même, nous n'avions pas, d'abord, à discuter les appréciations esthétiques des auteurs. Le principal mérite du livre de MM. Crowe et Cavalcaselle consiste précisement, selon nous, dans ces jugements calmes et consciencieux des œuvres de nos anciens peintres, dans ces comparaisons raisonnées et sages qu'ils ont faites entre des tableaux placés souvent à de grandes distances les uns des autres. Les auteurs ont beaucoup voyagé, ils ont beaucoup vu et bien vu. Ils sont également exempts de l'enthousiasme irréfléchi et de la manie d'attributions qui caractérisent quelques-uns de leurs dévanciers. N'ayant aucune prédilection pour tel ou tel pays, pour tel ou tel musée, ils ont froidement apprécié le mérite des œuvres et fait justice d'un grand nombre d'assertions erronées. Sans doute, leurs opinions ne seront pas toujours acceptées, on y trouvera peut-être quelquefois de la sévérité; dans ce dédale d'obscurités où les yeux n'ont pour toute lumière que le souvenir, il doit nécessairement leur être arrivé de s'égarer, mais tout le monde leur tiendra compte de leur prudence, de leur réserve, et les louera vivement de n'avoir pas imité ces paladins de l'art qui mettent magistralement un nom sous chaque panneau, et dont les conjectures prétentieuses sont neuf fois sur dix infirmées par les documents arrachés des chartriers publics.

Quant à la partie historique, on peut dire que les auteurs ont tenu compte de la majeure partie des sources connues à l'époque où ils publièrent leur livre et qu'il y aurait eu peu de chose à y rectifier alors. Mais depuis ce temps, de nouveaux travaux ont paru,

des renseignements inconnus ont été tirés de la poussière des archives, des faits contestés ont reçu une solution par des discussions récentes. De tout cela, il fallait tenir compte dans une traduction publiée cinq ans après. C'est ce que nous nous sommes bornés à faire.

Nous avons pourtant ajouté quelques documents nouveaux; ils ne sont pas en grand nombre, on doit le croire. On ne trouve pas ce que l'on veut dans les parchemins des archives. Il faut des vies d'hommes pour en retirer ce que les siècles y entassent. Quand on songe à la minime portion de choses importantes qu'il est donné de découvrir aux plus laborieux investigateurs, on ne peut accuser personne de ne pas arriver les mains pleines de faits inconnus. Il nous sera permis pourtant de dire que ceux que nous publions ici ne seront pas inutiles à l'histoire de notre antique et célèbre école nationale.

On trouvera peut-être un certain décousu dans la manière dont nous publions nos additions. On eût pu désirer que nous eussions soigneusement renvoyé du texte aux notes, de façon à montrer du premier coup d'œil les passages à discuter, les faits à redresser. Réflexion faite, nous avons abandonné cette méthode, et nous nous sommes déterminés à publier nos remarques qui souvent embrassent toute une série de questions, sous des titres distincts, mais en suivant néanmoins l'ordre des chapitres de l'ouvrage. Pour agir autrement, il eût fallu refondre le travail des auteurs et c'est ce qui ne pouvait entrer dans nos intentions.

Nous avons donc publié les notes en appendice, suivant l'ordre des matières et en séparant même nos travaux respectifs. Dans un sujet aussi compliqué, il était difficile de s'associer pour rédiger ensemble une remarque, traiter une discussion : nous nous sommes

donc distribué le travail selon nos convenances particulières; chacun de nous traitant le point qu'il croyait connaître le mieux: tout en nous entr'aidant mutuellement.

Ainsi chacun de nous conservera la responsabilité de ses opinions et jouira, s'il y a lieu, de la petite part de satisfaction qui pourra lui revenir pour ses découvertes ou ses éclaircissements.



DES SOURCES HISTORIQUES.

L'étude des sources de notre histoire artistique est une question de la plus haute importance. Nos auteurs disent : « Les plus importantes additions que l'on ait faites aux anciennes autorités relatives à l'art flamand, sont d'une date récente. Avant leur découverte, les renseignements les plus dignes de confiance nous ont été fournis par Vasari, Sanderus, Van Vaernewyck et Van Mander. »

Ce passage demande quelques explications. Vasari, que l'on nomme ici le premier de nos historiens de l'art, ne peut pas tout à fait être considéré comme tel. La première édition de son célèbre ouvrage parut en 1550, en trois tomes, in-8°, chez Lorenzo Torrentino, imprimeur flamand, établi à Florence. Il n'y est question de peintres flamands qu'en deux endroits : le premier, dans les préliminaires, *Della Pittura;* au chap. XXI. *Del depingere a olio,* etc. Voici le passage tout entier : « Ce fut une très-belle invention et un grand perfectionnement dans l'art de la peinture que de trouver la manière de colorier à l'huile. Le premier inventeur fut en Flandre, Jean de Bruges qui envoya un tableau à Naples, au roi Alphonse, et *la Baigneuse,* au duc d'Urbin, et qui exécuta un *Saint Jérôme* » jadis en la possession de Laurent de Médicis, et plusieurs

autres ehoses de méritc. Lui sueeédèrent Roger, son élève, et Ausse, élève de Roger, qui exéeuta à la chapelle des Portinari dans Santa-Maria-Nuova de Florenee, un petit tableau qui est aujourd'hui près du due Cosme; on voit aussi de ses mains un tableau à Careggi, villa hors de Florenee et appartenant à l'illustre maison dc Médieis. Viennent ensuite Louis de Louvain et Pierre Christa, et maître Martin, et puis Juste de Gand qui fit lc tableau de la eommunion du duc d'Urbin et autres peintures, Hugues d'Anvers, qui fit un tableau pour Santa-Maria-Nuova à Florenee. »

Le seeond passage se trouve dans la vie d'Antonello de Messine et eomprend l'histoirc de l'invention de la peinturc à l'huile par Jcan de Bruges. Il a été rapporté en entier, t. I, pp. 41 et suiv.

C'est tout ee que Vasari nous apprend au sujet des peintrcs flamands. Entrctemps, Louis Guieeiardini publiait en 1567, à Anvers, sa fameuse deseription des Pays-Bas : *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, etc. Anversa, G. Silvio, 1567, 1 vol. in-f°.

Louis Guieciardini, neveu du eélèbre historien François Guieeiardini, était né à Florence en 1521. Il reçut unc éducation brillante et quitta fort jeune son pays pour se rcndre dans les Pays-Bas. Il était déjà établi à Anvers en 1550. Ayant conçu le dessein de publier la dcseription des possessions espagnoles de par-deça, il pareourut les provinees et les villes, reeueillit tous les doeuments, eonsulta les hommcs les plus instruits. On peut dire qu'il ne négligea rien pour donner de l'autorité à son ouvrage et il y réussit. Tout le monde sait que e'est un ouvrage eapital.

Il eomprcnd la deseription de l'état politique et social des Pays-Bas en l'année 1560, et fut terminé en 1561. Les dédicaces datent de 1566.

Dans l'important chapitre consacré à la ville d'Anvers, en parlant de la corporation des peintres de cette ville, il jette un coup d'œil sur l'histoire des arts et particulièrement de la peinture dans les Pays-Bas, et donne une longue nomenclature d'artistes, en citant un grand nombre de leurs œuvres.

Les recherches des écrivains modernes ont confirmé l'exactitude de cette nomenclature; plusieurs noms que l'on y trouve cités ont été longtemps des énigmes que l'érudition contemporaine a lentement débrouillées.

Cet important paragraphe est la base véritable, le point de départ de l'histoire de l'école flamande primitive.

Dans l'extrait que nous avons donné de Vasari, il est question, en tout, de huit peintres flamands : Jean de Bruges, Roger, Ausse, Louis de Louvain, Pierre Christa, maître Martin, Juste de Gand et Hugues d'Anvers. C'est à cette pauvre nomenclature que se bornent les renseignements fournis par sa première édition. Il est vrai de dire qu'il n'entrait point dans son plan de faire l'histoire de notre école.

Nous croyons qu'il n'est pas inutile de mettre en regard les noms des peintres flamands de l'ancienne école qui sont nommés dans l'ouvrage de Guicciardini. Ce sont : Jean et Hubert Van Eyck, Roger Van der Weiden, Hans (Memling); Louys de Louvain (peintre encore inconnu); Pierre Criste, Martin d'Hollande (Martin Schoen ou Schöngauer); Justin de Gand; Hugues d'Anvers (Hugues Van der Goes); Dierick de Louvain (Stuerbout II); Quintin de Louvain (Q. Matsys); Josse de Cleves, Jerosme Bosch, Bernard de Bruxelles (Van Orley); Jan de Ber, et Matthias Cock, d'Anvers, Jan de Hemsen, Simon Beninc, Gérard (Van der Meire?); Lancelot (Lancelot Blondeel); Jan de

Maubeuge, Jan Corneille d'Amsterdam (Jean Corneille Vermeyen); Lambert d'Amsterdam (Sustermans); Jan Scorle (Scoreel); Simon Marmion, Joachim le Patenier, Henri de Dinant (Henry met de Bles, *il Civetta*); Jan Belle-iambe de Douai (Jean Bellegambe); Dierick de Harlem (Stuerbout I, père); François Mostaert, Pierre Couck, d'Alost; Jan de Calcker, Charles d'Ypres, Marin de Ziriczée (Maryn de Zeeu); Luc Hurembout [1].

Vasari publia une seconde édition de son ouvrage à Florence; chez les Giunti, en 1568, une année après l'apparition de la *Description des Pays-Bas*. Dans cette nouvelle édition, il fit quelques additions, et entre autres un chapitre intitulé *Di diversi artifici fiamminghi*. Or, ce chapitre n'est autre chose qu'une reprise du paragraphe de Guicciardini, augmenté de quelques petits renseignements fournis par Dominique Lampsonius, de Bruges. L'auteur des notes ajoutées à ce chapitre dans l'édition de Vasari, publiée à Florence, en 1848, convient de ce fait, en disant que Lampsonius avait pris en grande partie dans Guicciardini les notes qu'il envoya au biographe d'Arezzo.

Il est donc inexact de dire que Vasari est la plus ancienne source de l'histoire de l'art flamand, car il a été précédé par Guicciardini.

Le second auteur cité par MM. Crowe et Cavalcaselle est Sanderus. Dans ses vastes et importants ouvrages, cet écrivain laborieux a sans doute fourni plusieurs renseignements nouveaux sur quelques peintres ou plutôt sur quelques œuvres de peinture, mais ces notes isolées ne sont pas suffisantes pour classer Sanderus

---

[1] Nous citons ces noms d'après l'édition française de l'ouvrage de Guicciardini, édition qui parut dans la même année que le texte original italien, et qui fut, sans aucun doute, traduite sous les yeux de l'auteur.

au second rang de nos sources. Ces courtes notes éclaircissent pourtant quelques points douteux, et on peut en général y avoir toute confiance. Mais nulle part il ne s'est occupé spécialement de l'histoire de nos anciens peintres, il ne s'est point livré à des recherches à leur égard et il appartenait déjà à une époque trop éloignée pour recueillir encore des traditions inconnues.

Sanderus était né à Anvers, en 1586, et mourut à Afflighem, en 1664. La *Flandria illustrata* ne parut qu'en 1641 et la *Brabantia* en 1659.

Van Vaernewyck est beaucoup moins important encore que Sanderus, et ses ouvrages ne sont pas, comme ceux du savant chanoine, des monuments historiques dans lesquels l'érudition est à l'aise. Ce sont des œuvres sans critique et sans autorité. Un très-petit nombre de renseignements sur Jean et Hubert Van Eyck, un mot sur Van der Goes, voilà à peu de chose près le contingent que nous fournissent les ouvrages de Van Vaernewyck, et encore, lorsque l'auteur ne nous raconte pas des faits pris dans Vasari ou dont il lui était facile de prendre connaissance, ne faut-il user de ses assertions que sous bénéfice d'inventaire. Van Vaernewyck naquit à Gand en 1518, et y mourut en 1569. On peut voir, sur sa vie et ses ouvrages, Paquot, *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des Pays-Bas*, t. Ier, p. 265, et M. Ph. Blommaert, *De Nederduitsche schryvers van Gent*. Gand, 1861, pp. 68 et suiv.

Enfin, Van Mander, le père de notre histoire artistique, le Vasari de l'école flamande. Né à Meulebeke, village de Flandre, dans la châtellenie de Courtrai, en mai 1548, il manifesta de bonne heure une inclination irrésistible pour la poésie et les arts. Après avoir fait de bonnes études classiques, il alla à Gand

étudier la peinture chez Lucas de Heere, qui, comme lui, faisait des vers et des tableaux, puis à Courtrai, chez Pierre Vleriek. L'année même de la mort de Vasari, en 1574, il se rendit en Italie, demeura trois ans à Rome, et revint se marier dans son pays. La Belgique était alors livrée à toutes les ealamités, par suite des troubles. Van Mander fut témoin du pillage de la maison paternelle, une de ses sœurs mourut de la peste, il fut dépouillé lui-même de tout ee qu'il possédait. Après tant de malheurs, il résolut de quitter sa patrie et se réfugia, en 1583, à Harlem, où il érigea, avec Hubert Goltzius, une école de peinture qui paraît avoir été très-florissante. Après un séjour de vingt-trois ans en Hollande, il mourut à Amsterdam, en 1606.

C'est là, dans sa nouvelle patrie, qu'il employa ses loisirs à divers écrits sur l'art et sur l'histoire, et dont la réunion forme le eélèbre *Schilder-Boeck*. Cet ouvrage eomprend : 1° un poëme didactique, en huitains, selon la forme italienne, intitulé *Den grondt der edel vry schilder-const* (les prineipes du noble et libre art de la peinture); 2° La vie des illustres peintres de l'antiquité (*Het leven der oude antycke doorluchtighe schilders*), eompilation d'après Pline et autres; 3° La vie des peintres italiens contemporains (*Het leven der moderne oft dees-tytsche doorluchtighe italiaensche schilders*), abrégé de Vasari, avec quelques renseignements sur les peintres existant à Rome pendant le séjour de Van Mander en cette ville (1573-1577); 4° La vie des illustres peintres flamands et allemands (*Het leven der doorluchtighe neder-lantsche en hooghduytsche schilders*); et, enfin, 5° l'Explication des métamorphoses d'Ovide (*Uutlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis*).

La vie des peintres flamands est la seule partie qui nous intéresse ici. « C'est, dit M. Michiels, le principal

document sur les artistes de France et de Hollande, avant l'année 1604. Il a une valeur énorme. » Rien de plus vrai. C'est le premier travail complet sur l'art flamand, et, pour le temps où il a été exécuté, c'est un travail des plus remarquables. Jusqu'à l'époque moderne, il a été copié et recopié sans cesse, mais il n'a pas été surpassé.

Van Mander aimait l'art avec passion. C'était une idée noble et grande que celle de rassembler des documents, de recueillir des traditions concernant la vie des hommes illustres qui avaient créé des chefs-d'œuvre par le pinceau et qu'il mettait, lui, bien au-dessus des Marius, des Sylla et des Catilina. « Assez d'autres, dit-il, écriront, avec zèle et avec science, les annales sanglantes et tragiques des troubles de nos Pays-Bas; c'est un travail pour lequel je ne vaudrais rien... Pour ce qui regarde la vie de nos peintres illustres, j'ai fait tout ce qui m'était possible pour en rassembler les éléments et pour les ranger selon l'ordre chronologique. Pour ce travail, je n'ai trouvé que très-peu de secours, infiniment trop peu pour contenter mon désir et mon ardeur dans l'entreprise. Aussi n'ai-je pu découvrir tous les renseignements qu'il m'eut fallu avoir au sujet de la date et des lieux de la naissance et du décès, et autres circonstances très-nécessaires pour écrire l'histoire des peintres avec toute la vérité et la dignité requises par le sujet. »

Van Mander, non plus que Vasari, ne s'est mis en campagne, fouillant dans les archives et cherchant les éléments de ses biographies dans les documents authentiques où va puiser la science moderne. Dans les conditions où il se trouvait et à l'époque où il vivait, c'eut été chose impossible. Il n'y avait pas alors des dépôts publics où se conservent, comme

aujourd'hui, les parchemins et les papiers de l'histoire et où chacun a accès, et, d'ailleurs, eût-il obtenu l'entrée aux chartriers des hôtels de ville, des corporations et des monastères, qu'il n'en eût pu tirer qu'un faible parti. C'est à peine si, en une vie d'homme, les érudits de notre temps parviennent à y recueillir de quoi échafauder la biographie de quelques artistes, et Van Mander méditait de faire l'histoire entière des peintres flamands.

Il a pris le seul parti qui lui fût possible. Né dans le pays même où fleurit l'école flamande, peintre ayant appris son art à Gand, la ville où triomphe l'*Agnus Dei* de Van Eyck, élève de Lucas de Heere, curieux, comme lui, de l'histoire de ces vaillants maitres et de leurs successeurs, vivant enfin à une époque où la gloire d'Anvers n'avait pas encore obscurci celle de Bruges, et où, par conséquent, les traditions de celles-ci n'étaient pas encore effacées de la mémoire des hommes, Van Mander était placé dans les meilleures conditions pour mener à bonne fin sa vaste entreprise. Il se mit à l'œuvre avec zèle et conscience et fit réellement tout ce qu'il pouvait faire. Il prend à Vasari tout ce que celui-ci avait pris à Guicciardini, et y ajoute les descriptions des œuvres et les détails qu'il a pu recueillir, soit dans les livres imprimés, soit de la bouche des hommes, soit d'autres sources inconnues, car, malheureusement, il ne nous indique guère où il a puisé. Il est probable, cependant, qu'il a appris beaucoup de son maître, Lucas de Heere.

« Je me souviens, dit-il dans la préface de son ouvrage, que jadis mon maître, Lucas de Heere, de Gand, avait écrit en vers la vie des peintres flamands; mais ayant jeté ce travail dans quelque coin, il faut le considérer comme perdu et ne pas en espérer la

publication. C'est grand dommage, car il m'eut été aujourd'hui d'un puissant secours, tandis que j'ai dû recueillir une foule de choses avec la plus grande peine. » Dans la biographie de son maître, il parle de nouveau de ce travail. « J'ai fait beaucoup de démarches, dit-il, pour le retrouver, mais elles ont été vaines. » Cependant, il existe peut-être encore aujourd'hui. En 1824, il passa dans les mains de l'imprimeur P. de Goesin; pendant la confection du catalogue des livres de M. L. de Potter-Kervyn; mais il n'apparut pas à la vente, et probablement est-il en la possession de quelqu'un des héritiers. M. Delbecq, iconophile gantois, dut à M. de Goesin la connaissance de cet intéressant manuscrit, et en publia un fragment. « Luc de Heere, dit M. de Reiffenberg, était un homme de grand esprit et de bon jugement; il mourut en 1584, à l'âge de cinquante ans. On peut donc supposer que son ouvrage, emprunté à des sources authentiques, avait été communiqué par extrait ou par analyse, à Vasari [1]. »

Nous croyons plutôt qu'il le communiqua à Guicciardini, avec qui il était en relation, comme le prouve le sonnet français, signé de son nom, qui se trouve en tête de la première édition de la *Descrittione dè' Paesi Bassi*.

Quoiqu'on s'exagère peut-être l'importance de l'histoire versifiée des peintres flamands par Lucas de Heere, il serait vivement à désirer que le possesseur du manuscrit voulût bien le mettre en lumière. Une phrase, un mot émanant d'un écrivain instruit et compétent, tel que Lucas de Heere, peuvent éclairer

---

[1] *Bulletin du bibliophile belge*, 1846, p. 48. — *Voy.* aussi BLOMMAERT, *De nederduitsche schryvers van Gent.* Gand, 1861, p. 156.

parfois tout un horison obscur dans l'histoire de l'art. On peut supposer, par exemple, que la biographie des Van Eyck en recevrait quelques renseignements nouveaux : car il paraît s'être occupé spécialement des peintres de l'*Agnus Dei*.

L'ouvrage de C. Van Mander, à notre avis, est en général un guide sûr. Il est loin sans doute de donner à notre curiosité les satisfactions qu'elle demande, l'érudition moderne y a trouvé déjà quelques erreurs de détail, mais enfin, tel qu'il est, il a vaillamment ouvert la route et aucun parmi ceux qui l'ont suivi n'a, en proportion, rendu autant de services.

Après Van Mander, la préface mentionne les *Vies des peintres flamands, allemands et hollandais*, de J. B. Descamps. Nous nous en référons complétement à l'opinion qui y est émise sur ce livre, en ajoutant qu'elle est peut-être trop indulgente.

Nous ne ferons aucune remarque sur les autres auteurs cités dans la préface, tous ont plus ou moins contribué à éclaircir les ténèbres des origines de l'école flamande. Nous nous permettons cependant de faire des réserves sur le paragraphe concernant l'*Histoire de la peinture flamande*, de M. Michiels. Il est fort douteux que cet écrivain ait jamais reçu du gouvernement la mission expresse d'écrire ce livre : il est plus probable que l'initiative est venue de l'auteur lui-même. Ayant fait part au ministre de son projet, il obtint un subside de six mille francs : après l'apparition du premier volume, en voyant l'histoire sérieuse noyée dans un flot de littérature romantique et pailletée, il n'est pas étonnant que l'administration ait hésité à envoyer l'auteur, aux frais de l'État, en mission dans toute l'Europe pour étudier les œuvres de nos peintres primitifs.

Après tous ces ouvrages consciencieusement consultés par MM. Crowe et Cavalcaselle, il a paru, depuis la publication de leur livre, quelques travaux que nous signalons et dont nous avons tiré parti pour nos additions.

Nous citerons parmi les principanx :

Recherches sur les peintres gantois des XIVe *et* XVe *siècles, indices primordiaux de l'emploi de la peinture à l'huile à Gand*, par EDM. DE BUSSCHER. Gand, 1859, 1 vol. gr. in-8o (222 pages, avec planches).

Ce beau travail, l'un des plus importants qui aient paru en Belgique au sujet des origines de l'école flamande, avait été lu d'abord, en résumé, à la classe des beaux-arts de l'Académie de Belgique, en séance du 5 août 1858 (*Bulletins*, 2e série, t. V, pp. 156-218).

Fruit de longues et consciencieuses investigations dans les archives des Flandres, cet ouvrage jette un grand jour sur l'histoire de l'art. S'il ne donne que peu de renseignements inédits sur les grands noms de Van Eyck, de Van der Goes, etc., il nous fait connaître un bon nombre d'artistes presque tout à fait inconnus et qui jouirent pourtant d'une grande renommée à leur époque.

Mémoire sur le caractère de l'école flamande de peinture sous le règne des ducs de Bourgogne, par M. HÉRIS. Bruxelles, 1856, in-4o (dans le t. XXVII des *Mémoires couronnés*, publiés par l'Académie royale des sciences, etc.).

Ce mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique, est un plaidoyer spécieux en faveur d'une prétendue école de Liége au moyen âge. Mais ses conjectures ne jettent aucun jour nouveau sur l'histoire

de nos peintres primitifs. Il a pour base principale, dit M. Waagen, les travaux des écrivains allemands, Schnaase, Passavant, Kugler, Hotho et Jacob Burckhardt.

Die Malerschule Huberts Van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen. Oeffentliche Vorlesung gehalten von H.-G. Hotho. T. Ier, Berlin, 1855; t. II, ib. 1858.

Le tome Ier de cet ouvrage est consacré à l'histoire de la peinture en Allemagne jusqu'en 1450. Le tome II, dont il n'a paru que la 1re livraison, renferme l'école flamande du xve siècle; Hubert, Jean, Lambert Van Eyck et Pierre Christophsen. Cette partie seule nous intéresse.

L'auteur a moins eu en vue de retracer les annales de l'art flamand que d'en faire une étude spéculative. Il n'apporte aucun fait inconnu, aucun document inédit, nous dirons même, aucune idée nouvelle. Suivant pas à pas les derniers historiens, tels que Michiels, Crowe et Cavalcaselle, Passavant, etc.; il résume simplement leurs assertions, en les enveloppant dans de longues et nuageuses considérations philosophiques. C'est un livre qui mérite de notre part une estime toute particulière pour la manière enthousiaste avec laquelle il juge notre école primitive.

De l'art chrétien en Flandre, par l'abbé C. Dehaisnes. Peinture. Douai, 1860, t. V, p. 8.

L'auteur a beaucoup puisé dans l'ouvrage de MM. Crowe et Cavalcaselle. Sans apporter des documents nouveaux, il a rendu des services à l'histoire de l'art en décrivant plusieurs tableaux de l'école flamande existant encore dans l'ancienne Flandre française, et, entre autres, le célèbre retable d'Anchin.

Louvain monumental, ou description historique et artistique de tous les édifices civils et religieux, etc., par M. Edw. Van Even. Louvain, 1860, 1 vol. in-4o.

M. Van Even a publié de nombreux travaux sur l'histoire des arts. Dans l'ouvrage dont nous venons de donner le titre, se trouvent réunis les résultats de ses recherches sur les artistes de Louvain, et particulièrement sur les Stuerbout.

Catalogue du musée de l'académie de Bruges. Notices et descriptions avec monogrammes, etc., par W. H. James Weale. Bruges 1861, 1 vol. in-12.

Comme tous les travaux de M. Weale, celui-ci se distingue par la grande exactitude dans les biographies des artistes. L'auteur ne laisse passer aucune assertion de ses devanciers sans la contrôler, et, par ses patientes recherches dans les archives de Bruges, il a eu le bonheur d'ajouter plusieurs renseignements nouveaux sur la vie de quelques-uns de nos peintres primitifs, tels que Gérard David Van Oudewater, Jean Prevost, Lancelot Blondeel, etc.

Notes sur Jean Van Eyck : Réfutation des erreurs de M. l'abbé Carton et des théories de M. le comte de Laborde. Bruxelles 1861, 1 vol. in-8o, 32 pages.

Dans cet ouvrage, dont le titre est peut-être un peu *surabondant*, M. Weale redresse en effet quelques erreurs, assez peu importantes néanmoins, relatives à la date de la mort de Jean Van Eyck et à une maison qu'il a possédée à Bruges. Il restitue également le sujet d'un tableau de Van Eyck, à la galerie nationale de Londres, tableau que M. de Laborde avait singulièrement décrit.

Handbuch der Kunstgeschichte von Franz Kugler. Vierte Auflage, bearbeitet von Wilhelm. Luebke. Stuttgart, 1861, 2 vol. pet. in-8o.

Nouvelle édition publiée avec beaucoup de soin par M. Luebke, qui a remanié quelques chapitres et ajouté des notes intéressantes.

Handbook of painting. The German, flemisch and dutch schools. Based on the handbook of Kugler. *Enlarged and for the most part re-written.* By Dr Waagen. London, 1860, 2 vol. in-8o.

Dans ce remaniement du Manuel de Kugler, le docteur Waagen a donné un résumé excellent de l'histoire de l'école flamande primitive.

Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen von G. T. Waagen. Stuttgart, 1862, Ie abth, in-16.

Édition allemande de l'ouvrage précédent, mais avec des modifications assez nombreuses. On public à Bruxelles, une édition française qui fondra ensemble ces deux publications.

Jean Bellegambe, de Douai, le peintre du tableau polyptique d'Anchin, par M. Alph. Wauters. Bruxelles, 1862, in-8o.

Véritable jalon dans l'histoire de l'art. Le savant archiviste de Bruxelles annonce par cette brochure l'heureuse découverte qu'il a faite dans un manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne, et qui ajoute un maître de plus à la brillante pléiade des peintres flamands de l'école primitive. Le nom de Bellegambe n'était pas ignoré, mais on ne connaissait aucun

tableau de l'artiste. C'est par un chef-d'œuvre qu'il vient d'apparaître.

Depuis le travail de M. Wauters, de nouveaux détails ont été fournis sur ce peintre par MM. Preux, Asselin et Dehaisnes.

Après tous ces ouvrages spéciaux, il faudrait citer les articles épars dans les publications périodiques. Un grand nombre de travailleurs s'occupent à fouiller les archives et de nombreux renseignements sont consignés journellement dans nos recueils littéraires. Le *Messager des sciences*, de Gand, la *Revue d'histoire et d'archéologie*, de Bruxelles, la *Revue universelle des arts*, le *Journal des beaux-arts*, les *Annales de la société d'Émulation*, de Bruges, etc., renferment des monographies intéressantes ou des renseignements curieux.

Nous ne pourrions, sans sortir de notre cadre, en dresser ici la table; on les trouvera mentionnés *passim* dans nos additions. Nous devons cependant faire une mention spéciale des notes sur Memling, publiées par M. Weale, dans le *Journal des beaux-arts*, année 1861. Ce sont des renseignements tout neufs, extraits des archives de Bruges et qui éclairent d'un jour nouveau la vie du peintre de la châsse de Sainte-Ursule.

CHAPITRES I-III.

LA PEINTURE A L'HUILE. — LES FRÈRES VAN EYCK.

MM. Crowe et Cavalcaselle semblent adopter l'opinion que le véritable inventeur de la peinture à l'huile est Hubert et non pas Jean Van Eyck. Cette opinion a rencontré pour défenseurs principaux, en Belgique, MM. L. de Bast et le chanoine Carton : les arguments produits par ces savants écrivains ont été répétés par un grand nombre d'auteurs et aujourd'hui, dans plusieurs ouvrages, cette opinion est, pour ainsi dire, passée en force de chose jugée.

Examinons cependant les motifs allégués. Le principal, c'est que, en 1410, Jean Van Eyck aurait été trop jeune, non-seulement pour avoir fait une découverte aussi importante, mais encore pour avoir manié la palette et le pinceau. En 1410, il ne pouvait avoir que quinze ans, tout au plus, puisqu'il doit être né de 1395 à 1400. Sur quoi se fonde ce calcul?

D'abord sur le témoignage de Van Vaernewyck : « Jean, dit-il, le plus jeune des frères et le maître principal, est représenté sur ce même tableau (de l'*Agnus Dei*), à cheval, portant un chapelet rouge sur un vêtement noir, et Hubert, pour son grand âge, est assis à cheval, à côté de lui, et à droite. Jean est mort jeune; s'il avait pu vivre encore, on aurait pu

dire de lui (ce qu'on a dit d'Athemon), qu'il eut surpassé facilement tous les peintres du monde [1]. »

Ensuite, Lucas de Heere [2], dans une pièce de vers qui n'est qu'une paraphrase rimée de la notice sur les Van Eyck de Van Vaernewyck, comme nous le ferons encore remarquer plus loin, et qui nous a été conservée par Van Mander, dit que « de bonne heure, cette noble fleur (Jean Van Eyck) se sépara de ce monde. »

Enfin, Opmeer avance que Jean mourut jeune à Bruges et Hubert dans un âge très-avancé à Gand [3].

On argumente ensuite des portraits dont il est parlé par Van Vaernewyck, et qui se trouvent sur les volets de Berlin. D'après M. Waagen, le portrait de Jean, qui ne peut avoir été peint avant 1430, accuse un homme âgé de trente-cinq ans au plus [4].

Ce qui milite encore en faveur de notre opinion, disent MM. de Bast et Carton, c'est le portrait de la femme de Jean, qui, d'après l'inscription, n'avait, en 1439, que trente-trois ans, une dizaine d'années de moins que son mari. Cela était dans l'ordre et dans les habitudes ordinaires. »

A ces arguments on répond : Vasari, déjà dans la

---

[1] Joannes den ioncsten broeder, ende principael meester, is inde selve tafel ghecontrefaict rydende te peerde, met eenen rooden Pater noster, op zwarte cleederen, ende Hubertus, om zyn ouderdom, sitt op een peert neffens hem, ter rechter hant : Joannes is ionck overleden, hadde hy noch moghen leven, hy hadde (alsoo men van Athemon seyde) lichtelyck alle schilders der weerelt te boven ghegaen. (Van Vaernewyck, *op. cit.*, p. 119.)

[2] By dese men te recht den schilder siet verkeeren,
Die jongst was, hoe wel best, en t' werck al heeft volendt,
Een pater noster roodt draeght hy op zwarte cleeren,
Hubert rydt boven hem als oudste broer bekent.
. . . .
Van deser weerelt vroegh dees edel bloeme schiedt.
(Van Mander, p. 201.)

[3] Porro Joannes Eickius juvenis Brugis obiit, et Hubertus grandævus Gandæ. (Opmeer, *Opus chronographicum ;* Cologne, 1625 ; p. 707.)

[4] Waagen, *Handbook of printing*. London, 1860, p. 66.

première édition qui parut en 1550, dit qu'Antonello de Messine se rendit auprès de Jean Van Eyck qui était déjà vieux [1].

Van Mander, à diverses reprises, parle dans ce sens : « En tant qu'on peut le présumer, dit-il, Hubert peut bien être né vers l'an 1366 et son frère quelques années plus tard.... [2] »

Et plus loin : « L'époque où Jean fit la découverte de la peinture à l'huile, est, d'après tout ce que j'ai pu recueillir et calculer, l'année 1410. C'est en quoi Vasari ou son imprimeur sont en faute en reculant cette date de cent ans. J'ai divers motifs pour cela, et je sais aussi que Jean ne vécut pas aussi tard, à beaucoup d'années près, que la date donnée par Vasari, quoique Jean ne soit pas mort aussi jeune, que certain écrivain le pense [3]. »

Plus loin encore : Jean mourut à Bruges, dans un âge avancé, *in goeden ouderdom*.

A laquelle de ces assertions contraires faut-il croire? La question est difficile à résoudre : cependant, quant

---

[1] Talmente che, per questo, per l'osservanza d'Antonello e per trovarsi esso Giovanni *gia vecchio,* si contentò che Antonello vedesse l'ordine del suo colorire a olio. (Vasari, t. IV, p. 78.)

[2] By dat men gissen kan, most Hubertus wel geboren wesen ontrent anno 1366, en Joannes etlycke jaren daer naer. (Van Mander, p. 199.) Il faut ajouter cependant que quelques lignes auparavant Van Mander disait de Jean : il était élève de son frère Hubert qui était son aîné d'un bon nombre d'années : *die een goet deel jaren ouder is gheweest als hy.*

[3] Den tydt wanneer Joannes d'oly verwe ghevonden heeft, is gheweest by al dat ick vinden en overlegghen can a° 1410. Daer Vasari of zynen drucker in mist, die dese vindinghe een hondert jaer jongher beschryft te wesen. Hier heb ick verscheyden redenen toe, en weet oock dat Joannes soo langhe niet en leefde, op veel jaren nae, als Vasari den tyt stelt, hoe wel Joannes niet jongh gestorven is, als eenigen schryver meent. (Van Mander, p. 200.) L'auteur, dans ce passage, fait allusion à la faute typographique qui se trouve en effet dans Vasari. Au chapitre *di diversi artifici fiamminghi,* inséré pour la première fois dans l'édition de 1568, il dit *che nel* 1510 *mise in luce l'Invenzione e modo di colorire a olio.*

à nous, nous adoptons l'avis de Van Mander, et nous inclinons à croire que Jean Van Eyck dut naître aux environs de l'année 1380.

Vasari dit que Jean Van Eyck mourut vieux. Ce renseignement, le plus ancien en date, est précieux. Il n'émane pas d'un *Italien* comme le disent dédaigneusement MM. de Bast et Carton : tout le monde sait, puisque Vasari le dit lui-même, qu'il avait des correspondants en Belgique, et rien ne nous autorise à nier que ce renseignement lui ait été communiqué par quelqu'un d'eux.

Entre l'assertion de Van Vaernewyck, de Lucas de Heere, d'Opmeer et celle de Van Mander, il n'y a pas à balancer, nous semble-t-il. Van Mander, dans les passages cités, est très-net, très-assuré, il ne se contente pas d'émettre une opinion, de poser un fait, il certifie, il relève ce qu'ont avancé d'autres écrivains avant lui et entre autres, Lucas de Heere, son propre maître. En marge du vers de L. de Heere, que nous avons rapporté, Van Mander ajoute cette note. [1] " Je tiens qu'il n'est pas mort aussi jeune, car il enseigna, seulement dans sa vieillesse, la peinture à l'huile à un Sicilien [1]. " Ce motif, qui pourrait être puisé dans Vasari, n'est pas le seul qui le fasse parler ainsi ; l'assurance de l'écrivain est trop grande pour admettre qu'il n'en ait pas eu d'autre.

Les arguments tirés des portraits qui se trouvent sur les tableaux de Berlin et sur celui de Madrid, sont très-peu décisifs. La différence d'âge que l'on y remarque entre les deux frères peut aussi bien se chiffrer

[1] « Syn vroegh sterven houd ick so niet te wesen : want hy eerst in zyn ouderdom een Siciliaen d'oly verwe leerde. » (Van Mander, *op. cit.*, p. 201 v°.)

par quinze ans que par trente ans. Il n'y a rien de plus difficile que de déterminer un âge d'après des portraits de cette époque. Si l'âge de la femme de Van Eyck n'était pas inscrit sur le cadre du tableau par le peintre lui-même, il n'y a personne qui pourrait dire que cette dame n'a que trente-trois ans. Du reste, ceux qui ont voulu établir en chiffres la différence d'âge des deux frères sur les volets de Berlin, diffèrent notablement d'opinion. M. Waagen donne à Jean trente à trente-cinq ans, et Mme Schopenhauer, de trente-cinq à trente-huit.

Nous croyons avec M. Michiels et d'autres, que l'on peut parfaitement réduire cette différence à vingt ans, et admettre que Jean Van Eyck est né aux environs de l'année 1380. MM. Crowe et Cavalcaselle et M. J. Weale, d'après eux [1], disent qu'il ne peut être venu au monde qu'après l'année 1382; mais voici le motif qu'ils allèguent. « Jean, dit Van Mander, était plus jeune que son frère, *mais celui-ci mourut plus âgé.* Hubert mourut en 1426, âgé de soixante ans. Jean mourut en 1440-1441, et doit par conséquent être venu au monde après 1382. S'il était né en 1382, il serait parvenu à l'âge de cinquante-neuf ans; de cette manière, il serait mort moins âgé que son frère. »

Ce calcul est basé sur une fausse lecture de Van Mander. Celui-ci ne dit nulle part que Hubert Van Eyck mourut *plus âgé* que son frère.

En admettant la date approximative de 1385, il y aurait eu entre les deux frères une différence de dix-neuf ans, ce qui dans l'ordre naturel est déjà une chose assez peu commune. En le faisant naître en 1400,

---

[2] *Catalogue du musée de Bruges*, p. 9.

comme le voudrait M. Carton, il y aurait entre Hubert et Jean un écart de trente-quatre ans : or, c'est là un fait que l'on peut qualifier des plus rares, et nous aimons mieux admettre que Jean Van Eyck avait cinquante-quatre ans en 1439, alors que sa femme en avait seulement trente-trois, ce qui établissait entre les deux époux une différence d'âge de vingt-et-un ans. Ce serait là une anomalie infiniment plus commune et plus admissible que l'autre.

On a donné encore un autre argument pour essayer de démontrer que Jean doit avoir vu le jour vers 1400. « Le plus ancien tableau de Jean, dit M. Carton, porte la date de 1420 ou 1421. Si Jean avait vu le jour plus tôt, ne serait-il pas bizarre qu'il ne nous restât aucun ouvrage de lui, exécuté avant un âge avancé? Ce fait s'expliquerait naturellement si Jean naquit de 1395 à 1400. Ses premiers tableaux dateraient de sa vingtième à sa vingt-cinquième année, et il serait mort à l'âge de quarante ou quarante-cinq ans. »

De ce que l'on n'a trouvé jusqu'à présent, aucune mention d'une œuvre de Jean Van Eyck, antérieure à l'an 1420, il est impossible de rien conclure. Les tableaux, signés et datés, de cette époque sont fort rares ; Jean Van Eyck n'en a laissé qu'une demi-douzaine, exécutés entre les années 1432 à 1440. Nous n'avons pas plus de données chronologiques sur les œuvres de ses contemporains. Rien n'empêche de croire qu'il y a de par le monde des tableaux de Jean Van Eyck antérieurs à 1420. Le tableau de Christophsen, à Francfort, prouverait, si la date de 1417 est exacte, qu'à cette époque l'école des Van Eyck était en plein éclat ; or, comment se fait-il que nous n'ayons aucune œuvre antérieure à cette date des maîtres qui dirigeaient cette école? Comment se fait-il que nous

ne connaissions aucun tableau d'Hubert? Et, pourtant de cette absence d'œuvres a-t-on jamais conclu à la non-existence de ce peintre?

Il y a une remarque assez curieuse à faire à ce sujet : c'est que l'on ne connaît aucun tableau de Jean Van Eyck portant une date antérieure à celle que porte l'*Agnus Dei* de Saint-Bavon [1]. La célèbre composition fut terminée en 1432 : et depuis cette année jusqu'à la mort du peintre, on possède des œuvres datées de toutes les années, sauf 1435, l'année où il accomplit des « voyages lointains » par ordre du duc. Ne pourrait-on pas conclure de ce fait que Jean Van Eyck, tout comme son frère, Hubert, ne signait pas ses tableaux avant cette époque? N'est-ce pas du jour de l'apparition de ce chef-d'œuvre qu'il a voulu dater sa gloire? Ce n'est là qu'une simple conjecture, mais elle expliquerait ce manque de tableaux datés, que l'on ne peut pas mettre sur le compte des iconoclastes ou sur les ravages du temps. Il est très-probable que parmi les œuvres attribuées avec raison à Jean Van Eyck et existant encore aujourd'hui, il en est plus d'une antérieure à l'année 1432, si toutes ne le sont pas. Il y a, par exemple, au Musée Stædel, à Francfort, l'admirable *Madonna di Lucca* (*voir* t. I, p. 90). Nos auteurs, nous ne savons pour quelle raison, prétendent que ce tableau est contemporain de la Madone d'Anvers, c'est-à-dire de l'année 1439. Nous ne pouvons être de cet avis. Ils voient dans ce dernier des traces de déclin du talent de Jean Van Eyck, quoi qu'il soit postérieur de sept ans seulement à

---

[1] D'après MM. Crowe et Cavalcaselle le tableau représentant la *Consécration de Thomas Becket* et portant la date de 1421, ne peut être considéré comme authentique, quoiqu'il porte le nom de Jean Van Eyck.

l'*Agnus Dei*; or, pour nous, il nous est impossible de trouver dans la Madone de Francfort, ces traces de décadence, c'est une œuvre évidemment supérieure à celle d'Anvers, et de plus, une des plus belles d'entre celles que l'on peut attribuer au pinceau de Jean Van Eyck. Dans le cabinet où il se trouve au Musée Stædel, on voit également la fameuse Madone de Christophsen de 1417. Nous les avons comparées attentivement et nous ne voyons aucun motif pour ne pas admettre que ces deux œuvres pourraient être de la même date. Sans doute, au premier aspect, on s'aperçoit que l'une est l'œuvre d'un maître et l'autre celle d'un élève, mais il y a entre les deux un air de contemporanéité, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui vous frappe. La Vierge et l'Enfant sont posés à peu près de la même manière; le tapis qui descend les degrés du trône est identiquement le même dans l'un comme dans l'autre panneau. C'était évidemment, comme le fait remarquer M. Passavant, le tapis de l'atelier des Van Eyck. L'œuvre du maître et celle de l'élève semblent avoir été créées sous la même inspiration et dans le même milieu.

Toute la discussion que nous venons de faire au sujet de l'époque de la naissance de Jean Van Eyck, est sans doute, au point de vue philosophique, une discussion fort oiseuse. Dans l'état actuel de la science, à des conjectures nous n'avons pu opposer que des conjectures, nous en convenons volontiers. Mais les conjectures jouissent de divers degrés de probabilité. Un jour viendra peut-être où un simple renseignement extrait de quelque vieux rôle mettra fin à cette lutte confuse.

Ici, nous avons dû malgré nous, entreprendre cette discussion, parce que dans ces derniers temps, quelques écrivains se sont épris de l'idée singulière de

ravir à Jean Van Eyck la gloire dont il jouissait depuis quatre siècles, et d'en transporter l'auréole sur le front de son frère Hubert. Pour accomplir cette mission chevaleresque, ils ont fait les plus grands efforts, et, comme il arrive toujours des idées neuves et hardies, ils ont réussi, jusqu'à un eertain point, auprès de ceux qui n'examinent pas avec soin les éléments divers des questions.

Le premier point qu'ils ont taché d'établir, e'est que Jean Van Eyck n'a pu être l'inventeur de la peinture à l'huile, parce qu'à l'époque de la découverte il était beaucoup trop jeune. Ils aeceptent la date de 1410, donnée par Vasari, et ils l'acceptent, on ne sait trop pourquoi, car cette date eût pu faire l'objet d'une discussion, aussi bien que les autres faits avancés par le biographe italien. Cette date admise, ils essayent de prouver, comme nous l'avons dit, qu'à eette époque Jean Van Eyck avait quinze ans, tout au plus. Nous avons essayé de le démontrer : cette conjecture n'a aucun fondement solide, et, dans la balance des probabilités, celle qui donne à Van Eyck de vingt à vingt-cinq ans, doit avoir, selon nous, plus de chanees de se rapprocher de la vérité historique.

« Hubert, d'après un témoignage authentique, dit M. Carton, naquit en 1366 ; il avait donc quarante-quatre ans à l'époque de l'invention de la peinture à l'huile. A cet âge et avec le talent dont il a fait preuve dans ses tableaux, il est beaucoup plus raisonnable de lui attribuer eette invention, qu'à un enfant de dix à quinze ans. »

Nous avons essayé de prouver que, en 1410, Jean Van Eyck devait avoir vingt-cinq ans, et à cet âge on peut faire une déeouverte du genre de la peinture à l'huile, aussi bien qu'un homme de quarante-quatre.

Et puis, notre adversaire, est-il bien sûr qu'Hubert avait quarante-quatre ans en 1410? Quel est ce *témoignage authentique* affirmant qu'il naquit en 1366? Nous ne connaissons d'autre preuve de cette date que le récit de Van Mander, qui lui-même la donne comme une simple approximation. « Car, dit-il, pour autant qu'on peut le présumer, Hubert peut bien être né, vers l'an 1366. » Or, lorsque Van Mander affirme, certifie, que Jean mourut dans un âge avancé, on récuse son témoignage, on dit qu'il répète les traditions populaires sans examen et sans critique, et, un instant après, pour les besoins de la cause, on traitera une conjecture de Van Mander de témoignage authentique! Cela n'est pas logique.

Ce n'est pas que nous nous inscrivions en faux contre cette date approximative de 1366; nous l'avons déjà dit, nous acceptons les assertions de Van Mander jusqu'à preuve du contraire ; mais nous ne saurions admettre que l'on y puise arbitrairement des arguments pour la cause que l'on cherche à défendre.

« Avec le talent dont il a fait preuve dans ses tableaux, » continue M. Carton. Où sont ils ces tableaux? Où avez-vous vu les preuves de son talent?

Ici nous entamons une discussion nouvelle.

Non contents d'avoir enlevé à Jean la découverte de la peinture à l'huile, quelques écrivains sont allés plus loin encore. Ils ont prétendu que la prééminence artistique de Jean était usurpée, que le véritable grand homme est Hubert. Les historiens, les traditions qui, pendant quatre siècles ont acclamé au-dessus de tout le nom de Jean Van Eyck, se sont trompés pendant quatre siècles. Il était réservé à notre époque de redresser cette colossale erreur et de remettre une autre effigie sur le glorieux piédestal.

A-t-on trouvé des documents inconnus aux historiens d'autrefois? A-t-on découvert quelque chef-d'œuvre authentique démontrant à tous les yeux la supériorité si longtemps méconnue de l'aîné des Van Eyck? Nullement. L'histoire ne s'est enrichie d'aucun renseignement important, et pas un seul tableau incontestable n'a été présenté aux regards des amateurs. Dans la croisade entreprise en faveur d'Hubert, on ne combat qu'à grands coups de conjectures. Ce sont MM. de Bast et Waagen qui, déjà en 1823 et 1824, ont entamé la lutte.

M. Waagen a essayé de déterminer minutieusement la part que chacun des frères pouvait avoir eu dans le tableau de Gand. Pour atteindre à ce but, il prend pour guides deux tableaux de Jean Van Eyck, il les dissèque suivant toutes les règles de l'esthétique, et il essaie ainsi d'y découvrir les caractères distinctifs du style de ce dernier. Appliquant le résultat de ses profondes observations à l'*Agnus Dei*, il arrive à déclarer que les parties appartenant à Hubert, sont Dieu le Père, la Vierge, saint Jean-Baptiste, et Adam et Ève. Tout le reste est de Jean.

L'expertise esthétique de M. Waagen est extrêmement vague, obscure, hérissée de contradictions. « Dans les ouvrages de Jean, dit-il, on rencontre le réalisme le plus prononcé, ses figures idéales même ressemblent à des portraits; les hommes paraissent quelquefois inspirés, souvent très-nobles, toujours convenables; les femmes sont aimables et pleines d'agrément; quelquefois aussi, détestables... Dans les parties assignées à Hubert, on trouve également un réalisme très-prononcé, mais cependant l'on y voit pénétrer l'effort de l'idéalisme qui avait eu beaucoup de vogue dans la peinture des Pays-Bas, déjà

peu après la moitié du XIVe siècle, et qui ne fait que la porter à une expression claire, naturelle et abondante [1]. »

Le jugement porté par M. Waagen a été plus ou moins accepté par les auteurs subséquents. M. de Bast admet que les trois figures du milieu sont d'Hubert, et que les deux chœurs d'esprits célestes ont été *commencés* par lui. MM. Michiels, Crowe et Cavalcaselle, disent que les panneaux d'Adam et d'Ève sont de Jean; selon ces deux derniers auteurs, les chœurs sont d'Hubert, contrairement à l'opinion de M. Waagen; enfin, il existe d'autres opinions encore à cet égard. Nous insistons sur ces divergences, parce qu'elles prouvent combien sont délicates et douteuses les lignes de démarcation que l'on a établies entre le talent des deux frères et avec quelle réserve il faut accepter des jugements basés sur des considérations aussi obscures que celles données par M. Waagen. Personne, jusqu'à lui, n'avait remarqué qu'il y eût entre les divers panneaux de l'*Agnus Dei*, des caractères assez tranchés pour que l'on pût dire qu'ils sont l'œuvre de deux artistes de valeur différente. Toujours on en avait admiré l'harmonie suprême, l'unité de perfection. On ne s'était pas avisé encore de tracer presque mathématiquement les limites où finit le réalisme « *le plus prononcé* » de l'un et le réalisme « *très-prononcé* » de l'autre.

Comment M. Waagen s'y est-il pris pour constater le caractère distinctif du talent de Jean Van Eyck? Il a pris, dit-il, deux de ses ouvrages pour guides; la *Con-*

---

[1] WAAGEN, *Kunstblatt*, 1847, 24 août. Article traduit par M. Carton, dans *les Frères Van Eyck*, etc., p. 8 et suiv., et reproduit en entier dans le Mémoire de M. Héris.

sécration de Thomas Becket et le *Chanoine Van der Paele*. Or, après une analyse minutieuse du premier de ces tableaux, MM. Crowe et Cavalcaselle ne peuvent se résoudre à y voir une œuvre de Jean Van Eyck, et quant au second, il peut être accepté, avec quelques réserves cependant, comme point de comparaison du talent du maître. Ce n'est pas une œuvre dans laquelle on puisse étudier les qualités *idéalistes* de Jean : toutes les figures, sauf une seule peut-être, celle de la Vierge, sont évidemment des portraits. Saint Donat et saint Georges représentent probablement quelque membre de la famille du chanoine donateur ; en effet les armoiries, qui se trouvent dans les angles du cadre, sont, d'après M. Carton, celles de Rudolphus de Meyer, doyen du chapitre de saint Donat, et, d'après M. Weale, celles de Carlyns ou de Van Kaerken. Dans aucun tableau de l'école antique, on ne remarquera que l'artiste ait cherché à idéaliser les représentations des saints patrons ; toujours il en fait des personnages réels, vivants, introduits dans la composition sur le même pied que les donateurs ou les autres acteurs de la scène représentée. Il est donc inexact de dire comme M. Waagen, avec une expression de critique, que dans cette œuvre « *même* les figures idéales ressemblent à des portraits. » Ce sont des portraits, nous l'admettons, mais cela devait être, car l'artiste se conformait à une coutume généralement suivie.

Quant à la figure de la Vierge, elle est vulgaire et réaliste, nous en convenons volontiers. Mais aussi disons-nous avec nos auteurs et M. Weale « qu'elle est certes la plus déplaisante de toutes les Vierges peintes par Jean Van Eyck. » Cette infériorité pourrait bien, en partie du moins, avoir pour cause de maladroites retouches, ainsi qu'on le constate pour les draperies.

Sur la copie qui se trouve au musée d'Anvers, la Vierge a meilleur air que sur le tableau original de Bruges.

Ce n'est donc pas dans une œuvre apocryphe et une œuvre dénaturée et d'un autre ordre qu'il faut étudier le mérite de Jean Van Eyck, pour établir sa part de travail dans l'*Agnus Dei* de Gand. Il y a de lui des travaux d'un tout autre mérite et pour lesquels M. Waagen lui-même ne dissimule pas son admiration.

D'ailleurs, que l'on ne s'exagère point la quantité d'*idéalisme* qui règne dans les figures attribuées à Hubert. Dans l'article du *Kunstblatt*, que nous avons cité, M. Waagen avait décrit cet idéalisme en termes des plus enthousiastes. Or, dans le *Handbook of painting*, de Kugler, qu'il vient de publier récemment en le remaniant, il s'exprime en ces termes : Les trois figures des panneaux supérieurs du centre, ont tout le calme et la dignité de la statuaire du style antique : ils sont peints sur un fond d'or et de tapisserie, selon la pratique constante des temps anciens : mais a ce type traditionnel est jointe déjà dans toute sa vérité une heureuse représentation de la vie et de la nature. Ces figures sont posées sur la frontière de deux styles différents, qui par leur admirable réunion, forment un tout qui impressionne et étonne au plus haut degré. Le Père éternel, digne et solennel, regarde le spectateur en face, sa droite se lève pour bénir l'Agneau et les personnages des groupes inférieurs, sa main gauche tient un sceptre de cristal; sur sa tête, il porte la tiare, emblême de la Trinité. Ses traits sont ceux que la tradition de l'église assigne au Christ, ils sont pleins de noblesse et d'heureuses proportions, l'expression est puissante, mais calme *(passionless)*.... Les deux autres personnages ont une égale majesté, tous deux lisent dans le livre sacré, et ont la face tournée vers la

figure centrale. La contenance de Jean exprime une gravité ascétique, mais dans la Vierge on trouve une grâce, un calme, une pureté de formes qui approchent de près des plus heureux efforts de l'art italien [1]. »

Ce jugement nouveau est fort adouci comparativement au jugement primitif, et on n'y trouve rien qui ne puisse s'appliquer tout aussi bien aux œuvres de Jean. Et, pourtant autrefois, le savant iconophile avait découvert des caractères si nettement tranchés dans les diverses parties de l'*Agnus Dei*, qu'il avait sans aucune hésitation fait la part des deux frères, ainsi que nous l'avons fait voir.

Le fait est qu'il y a dans les figures de Dieu le Père, de la Vierge et de saint Jean, très-peu de ce que nous entendons aujourd'hui par *idéalisme*. Ce sont des figures correctes, d'une admirable facture, d'une supériorité étonnante, si on les compare à tout ce que l'art avait produit jusques-là ; mais avant tout c'est la plastique qui y domine. Quant aux étoffes nous n'oserions aller jusqu'à dire avec M. Waagen, dans son premier article : « La forme de sa robe (de Dieu le père) de couleur rouge foncée, montre encore la tendance pure, noble et douce de cette direction idéale. Seulement, elle s'y montre dans une largeur et dans une liberté plus grandes et avec des significations plus détaillées dans les ondulations nombreuses de l'étoffe. » Nous avouons ne rien comprendre à ces arcanes du mysticisme esthétique.

Nous avons vu que, dans son article du *Kunstblatt*, M. Waagen attribue à Jean les sept autres panneaux, parce que dans ces parties se développent les carac-

---

[1] Nous devons remarquer que cette appréciation n'est pas reproduite dans l'édition allemande de l'ouvrage de M. Waagen.

tères spéciaux de ce maître déterminés par l'analyse du *Thomas Becket* et du *Chanoine de Pala*. Mais dans son *Handbook*, publié en 1861, M. Waagen, ayant oublié de relire son jugement de 1847, attribue encore à Hubert, avec certitude « *with certainty* » : Dieu le Père, la Vierge, saint Jean, sainte Cécile et les anges jouant de divers instruments, Adam et Ève, et, dans la série inférieure de l'œuvre, le côté du panneau central où se trouvent les apôtres et les saints, les volets des ermites et des pélerins, sauf les paysages du fond. Jean a exécuté les parties suivantes : dans la série supérieure, le panneau des anges qui chantent, le côté du panneau de l'Adoration, contenant les patriarches, les prophètes, etc., et tout le paysage ; le volet de la milice du Christ et des juges vertueux, le paysage du volet des ermites et des pélerins, et, enfin, toutes les faces antérieures des volets y compris les portraits des donateurs et l'Annonciation. Le prophète Zacharie et les deux Sibylles, sont les seules parties qui semblent accuser une main exercée. »

Nous le demandons : tout cela est-il bien sérieux ? Et quelle foi peut-on ajouter à ces palinodies esthétiques? Comment, en 1847, il y a des parties dont le réalisme est tellement manifeste que vous les attribuez doctoralement à Jean, et, en 1861, les mêmes parties sont empreintes de l'idéalisme d'Hubert?

Nous le disons franchement : ces attributions fondées sur des considérations vagues et spéculatives ne méritent aucune créance puisqu'elles trompent ceux mêmes qui les émettent. Et nous ne comprenons pas comment des hommes accoutumés aux œuvres de l'école flamande comme MM. Carton, Crowe et Cavalcaselle et Weale, se sont payés de raisons aussi peu sérieuses que celles de M. Waagen.

Il y a une école d'esthéticiens (qu'on nous pardonne de dire aussi souvent ce mot) allemands qui, tout en rendant des services à l'histoire de l'art, par leurs recherches et leur érudition, ont cependant extrêmement fourvoyé l'histoire par leur manie d'attributions et de conjectures. Traversant les pays, visitant les musées avec un zèle et un amour que nous leur reconnaissons volontiers, ils ont, sans hésiter, donné des noms aux centaines d'œuvres inconnues du xve et du xvie siècle. On les a cru sur parole et souvent, grâce à eux, on a inscrit un nom sur le cadre du tableau. Or, nous avons dressé une liste d'un grand nombre de ces attributions, et nous avons trouvé que, neuf fois sur dix, ces philosophes de l'art se sont trompés devant les documents authentiques. Nous ne pouvons donner une meilleure idée de leurs tergiversations et de leurs divergences qu'en rapportant ici deux pages de M. Hotho.

« Pendant de longues années, la question capitale concernant la *nature* et la *quantité* de participation des deux frères à l'œuvre de Gand, ne fit aucun pas. Au contraire, M. Passavant l'embrouilla de nouveau et tout à fait intempestivement, en émettant l'opinion que c'est au pinceau d'Hubert seul que sont dus Jean-Baptiste et Dieu le Père, et peut-être aussi les pélerins et les ermites; que Jean exécuta, *sans aucun doute,* le chœur des anges, sainte Cécile, le panneau central, les portraits des fondateurs et, en partie, la grande Vierge. (*Kunstreise durch Engl. u. Belg.*, pp. 372-378.)

Moi-même, trompé par le caractère plus précis des œuvres postérieures de Jean, j'attribuai encore en 1843 à Hubert, et à lui seul, outre la conception générale, Dieu le Père, Jean-Baptiste et la Vierge, tandis que dans les autres panneaux, où l'on remarque plus de

mouvement, plus de franchise et de délicatesse de travail, j'avais cru pouvoir admirer les progrès du pinceau de Jean. (*Gesch. d. deutsch. u. niederl. Malerei.*, th. II, pp. 65-77.)

Deux ans après, M. Michiels partageait les mêmes idées. Mais en préférant une date plus reculée pour la naissance de Jean, il se ferma le chemin vers une opinion meilleure. (*Hist. de la peint. fl.*, t. II, pp. 9-10.)

Cependant, déjà en 1842, à la suite d'une troisième inspection de l'*Agnus Dei*, j'acquis la conviction contraire, et, par une comparaison répétée, cette conviction devint en moi de plus en plus forte (1850 et 1852). Vers la même époque, au lieu d'attendre plus longtemps la découverte d'une œuvre bien constatée d'Hubert, M. Waagen indiqua une autre route à suivre, en conseillant de rechercher un jugement décisif dans l'étude des œuvres certaines et suffisamment nombreuses de Jean. Après trente années d'expérience, qui, mieux que M. Waagen, pouvait suivre cette route?

Cependant je n'accepte pas en tous points ses conclusions. M. Waagen, on le comprend, ne laisse pas plus longtemps debout l'opinion qui veut que les deux frères aient entrepris l'ouvrage ensemble. Je suis d'accord avec lui, quant aux caractères distinctifs du génie et du pinceau d'Hubert : j'admets avec lui qu'Hubert est évidemment supérieur à Jean pour la dignité, le sentiment du beau, l'idée religieuse, le naturel des draperies, la carnation plus chaude, l'habileté du pinceau. Cependant, j'hésite à admettre le partage des panneaux *entre les deux frères*, quoiqu'il soit aussi admis en principe par M. Förster. D'après lui, chacun d'eux en aurait à peu près la moitié : Hubert, serait l'auteur des figures isolées de la partie

supérieure, des ermites et des pélerins et de la partie de l'Adoration avoisinant les ermites.

Jean aurait exécuté sainte Cécile et les anges, les juges et les chevaliers, les personnages laïques et tous les volets extérieurs (*Kunstblatt*, 1847, nº 41, p. 162. E. Foerster, *Gesch. d. deutsch. Kunst.*, t. II, pp. 58-63.)

Mais M. Cavalcaselle renverse arbitrairement cette distribution. Les admirables figures en grisaille des volets inférieurs ne sont dignes, selon lui, d'aucun des deux frères, et trahissent un pinceau plus faible. Les anges lui semblent douteux. Mais il met sans réflexion aucune, sur le compte de Jean, l'Annonciation et les portraits, les volets inférieurs et l'Adoration de l'agneau. (T. I, pp. 73-76.)

Cependant pour opérer une pareille délimitation entre des parties entières, la ressemblance paraît être trop grande.

Dans la carrière si large des parties qui lui sont attribuées, Jean aurait certainement manifesté sa manière d'une façon plus reconnaissable. Il lui eût été impossible d'entrer complètement dans la pensée d'Hubert. C'est ce que constate l'inspection de toutes ses œuvres incontestables.

Nous devons donc chercher un autre fil conducteur. Le plus sûr, à mon avis, ne consiste pas à comparer entre eux les panneaux de Gand et à y rechercher une *différence* de manière, mais, au contraire, à étudier cette différence dans chaque panneau en particulier, à y constater le plus ou moins d'élévation de style, un coloris plus ou moins vigoureux ; à y observer le procédé et la touche, ici, nettement tranchés, à peine visibles ailleurs, rarement apparents dans les grandes lignes et tout à fait inappréciables dans des figures entières.

Dans les parties où ces indices font défaut et où la manière générale dépasse cependant le degré artistique ordinaire de Jean, il faut, selon moi, rejeter sa coopération, là seulement où ces indices plaident en faveur de son concours, il a dû recourir à des aides.

En partant de ce principe, il me paraît démontré que *la même main* qui a tracé Dieu le Père, la Vierge, saint Jean-Baptiste, Adam et Ève, et que chacun accepte pour être celle d'Hubert, doit avoir *tout à fait absolument* tracé aussi les chœurs des anges, la sainte Cécile, et la salutation angélique. Dès lors, il ne peut plus y avoir de doute pour moi, quant au reste. Ou bien Hubert a exécuté les parties principales *de chaque* panneau, ou il n'a peint *aucun* d'entre eux. » (*Die Malerschule Huberts Van Eyck, u. s. w.*, t. II, pp. 87 et suiv. [1]. »)

La lecture attentive de ce passage démontrera, croyons-nous, mieux que tous les arguments, l'inanité des décisions prises en application de principes aussi vagues et aussi illusoires.

Quelle est donc la position d'Hubert dans l'histoire de l'ancienne école flamande?

Pour discuter cette question, ayons, comme toujours, recours aux sources. Les renseignements originaux, émanant de pièces authentiques concernant Hubert, sont les suivants :

1° L'affiliation de Jean et Hubert à la corporation plastique de Gand, en 1421; elle est inscrite sur une

[1] Naturellement, M. Waagen n'adopte point le système de M. Hotho. Voici comment il y répond : « M. Hotho réduit à de trop petites proportions la part que Jean Van Eyck a prise à l'*Agnus Dei*. Ses arguments ne m'ont pas convaincu. Si Hubert a tout fait, sauf une faible partie, alors que signifie le mot *incepit* de l'inscription et que veut dire le mot *perfecit* appliqué à la petite part de Jean? » (Waagen, *Handbuch*, etc., I ; p. 83.)

matricule ancienne du livre du métier des peintres et sculpteurs gantois, en ces termes : « 1421-1422. En cette même année mourut dame Michelle, épouse du duc Philippe. Par suite de cette mort, la ville de Gand fut en grand deuil : Hubert et Jean qu'elle aimait beaucoup, furent gratifiés de la franchise par le métier [1] ; 2° une note des livres des comptes des droits d'issue de Gand, de 1426, note portant : « van den hoire van (des héritiers de) Lubrecht Van Eyke, VI, s. gr. » ; 3° l'inscription du tableau de l'*Agnus Dei* ; 4° l'épitaphe du tombeau d'Hubert.

Voilà les seuls renseignements originaux que nous possédons. M. Carton y ajoute, d'après une note qui lui a été adressée par M. Goetghebuer, un extrait du registre de la confrérie de Notre-Dame-aux-Rayons de Gand [2], d'où il résulte qu'Hubert et sa sœur Marguerite furent reçus dans cette confrérie, l'un en 1412, l'autre en 1418 [3]. M. J. Weale a le premier émis un doute sur l'authenticité de ce renseignement [4]. Il résulte d'une enquête faite par M. de Busscher, que ce registre n'existe pas. Un employé des archives croit avoir, il y a de longues années, communiqué un jour à M. Goetghebuer, un rouleau dont ce dernier a extrait cette note : mais, malgré les recherches les plus minutieuses, on n'est point parvenu à le découvrir. On a quelques raisons de croire qu'il ne se retrouvera point. Donc, jusqu'à preuve du contraire, nous tenons

---

[1] 1421-1422. Int selve jaer stirf vrouw Michiele, gheselnede van hertoghe Philips, om hare doodt was binnen Gendt grooten rouw : Hubrecht ende Jan, die zy zeer lief hadde, schonk den ambachte vrydomme in schilderen.

[2] CARTON, *op. cit.*, p. 37.

[3] CROWE et CAVALCASELLE, t. I, p. 30.

[4] WEALE, *Notes sur J. Van Eyck*, p. 31.

pour apocryphe cette note concernant Hubert et Marguerite. Il en est de même par conséquent des mentions de Joes Van Hyke, Mergriete Van den Huutfanghe et autres Van Hyke, signalés par M. Goetghebuer.

Le contexte du premier de ces documents est assez étrange. En effet, on ne comprend point la corrélation qu'il peut y avoir entre la mort de Michelle, épouse de Philippe le Bon et l'affiliation des frères Van Eyck au métier des peintres. « C'est, dit M. de Busscher [1], pour honorer en même temps la mémoire de la jeune princesse, si vivement regrettée, et le talent des deux illustres maîtres qu'elle chérissait. Touchant et pieux hommage envers la souveraine, manifestation éclatante, témoignage d'estime inusité envers les chefs-peintres de l'époque. »

Pourquoi la duchesse Michelle, portait-elle tant d'intérêt aux Van Eyck? Jean, à cette époque, n'avait pas encore le titre de peintre de Philippe le Bon, il était attaché en cette qualité à la cour de Jean de Bavière, et quant à Hubert, nul document ne nous a révélé s'il eut un titre dans la maison du duc de Bourgogne.

Aimait-elle leur talent? Mais, dans ce cas, comment se fait-il que le métier de Gand, pour complaire à la duchesse, n'ait pas déjà du vivant de celle-ci, admis les deux frères à la franchise? Il est vraiment singulier que l'on ait attendu son décès pour lui rendre ce « touchant et pieux hommage. » Et puis n'est-ce pas une étrange façon d'honorer la mémoire d'une souveraine? L'hommage n'était pas, du reste, très-considérable, puisque d'après les règlements de 1338 et de 1339, on

---

[1] *Bulletin de l'académie royale de Belgique*, 1853, t. XX, 1re partie, p. 300.

était reçu dans le métier, moyennant une somme de six livres de gros, si l'on était domicilié en ville, et de dix marcs d'argent, si l'on était étranger demeurant à Gand. Pour des peintres en cour, et jouissant d'un grand renom, ces taxes ne devaient pas être exorbitantes.

Nous n'avons pas l'intention de nous inscrire formellement en faux contre cet extrait du registre des peintres gantois, nous ferons seulement observer que ce registre n'est pas le registre original. La matricule existant aujourd'hui a été « écrite tout d'un trait, dit M. de Busscher, après la confiscation des archives du métier en 1540, et recomposée sur des données éparses fournies par les anciens membres de la corporation. Elle présente des erreurs et des omissions [1]. » On peut donc, à son égard, faire de sérieuses réserves. Mais la date donnée par ce renseignement peut très-bien être acceptée, nous en tirerons même une conclusion importante : c'est la date de l'arrivée à Gand des deux frères ou du moins de l'un d'eux. Car, en vertu des règlements dont nous avons parlé, il était interdit d'exercer la profession de peintre sans être affilié au métier, et ce n'est qu'à partir de l'affiliation de 1421-1422 que les Van Eyck ont pu se livrer à un travail en cette ville.

2° La note tirée des livres des comptes du droit d'issue. « Le nom d'Hubert est mal orthographié dans ce compte, dit M. Carton, mais cette erreur ne peut laisser aucun doute sur l'identité des personnes ; elle prouve seulement que l'on n'était pas familiarisé avec ce nom, ce qui n'aurait pas été si Hubert avait occupé la ville depuis de longues années. » Cette conclusion est assez singulière : car nous venons de voir que

[1] De Busscher, *Recherches sur les peintres gantois*, p. 189.

M. Carton fait admettre Hubert dans une confrérie de Gand en 1412. Entre cette date et eelle de la mort du peintre il y a un espace de quatorze ans : c'est là, nous semble-t-il, un temps de résidenee plus que suffisant pour familiariser une ville avee le nom d'un homme, surtout si cette homme est l'inventeur de la peinture à l'huile et le plus grand artiste de son époque.

Ou dans cette note, il n'est pas question du peintre Hubert Van Eyek, ou, s'il est question de lui, ee peintre devait être peu connu puisqu'on ne sait pas, au juste, eomment il s'appelle. Cette dernière eonséquenee peut paraître rigoureuse : eependant, elle est corroborée par la note de l'inventaire de l'arehiduc Ernest, de 1595, où l'on cite un tableau peint par *Rupert* Van Eyck [1]. Cette note, quoique relativement très-récente, est une preuve de plus de la faible renommée du peintre.

3o L'inscription de l'*Agnus Dei :* e'est le renseignement eapital que nous possédions concernant la personne d'Hubert. En voici le texte tel qu'il doit être établi selon nous et la traduetion littérale :

PICTOR HUBERTUS E EYCK, MAJOR QUO NEMO REPERTUS
INCEPIT PONDUS, QUOD JOHANNES ARTE, SECUNDUS
FRATER, PERFECTUS JUDOCI VYD PRECE FRETUS
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.

« Le peintre Hubert Van Eyck, auquel personne n'a eneore été trouvé supérieur, eommença ee travail que, par son art, Jean, le second frère, acheva, à la prière de Josse Vydt. Ce vers vous indique que le 6 mai cette œuvre fut exposée. »

---

[1] Crowe, etc., t. I, p. 80.

Cette lecture et cette traduction nécessitent quelques remarques. Comme il a été dit dans la note du t. I[er], p. 62, cette inscription a été inconnue jusqu'en 1823. Une épaisse couche de couleur verte, appliquée peut-être à l'époque des troubles, l'a cachée pendant trois siècles. Découverte d'abord par M. de Bast, dans un recueil d'inscriptions de la Flandre, copiées vers le milieu du xvi[e] siècle par Christophe Van Huerne, elle fut retrouvée en nature à Berlin après le nettoyage, du côté extérieur des volets existant en cette ville. Néanmoins il y a une petite lacune, celle des deux premiers mots du troisième vers : mais ils sont relevés dans le recueil dont nous venons de parler.

Le premier vers n'offre aucune difficulté, le sens en est clair et net : le second et le troisième, par suite de la lacune et du défaut de ponctuation, ont donné lieu à une étude très-intéressante de MM. Carton et Cornélissen. En effet, faut-il lire *quod Johannes, arte secundus, frater perfectus* (barbarisme pour *perfecit*) que son frère Jean, *le second de son art*, a achevé ; ou faut-il ponctuer · *quod Johannes, arte, secundus frater perfectus?* que Jean, le second frère, a achevé par son art? C'est cette lecture qu'adopte M. Carton d'après l'observation de M. Cornélissen, en l'appuyant de bonnes raisons, et, selon nous, c'est la seule lecture admissible.

L'inscription de l'*Agnus Dei* est le principal argument écrit que l'on emploie en faveur de la prééminence d'Hubert : en effet, le premier vers le nomme très-catégoriquement un peintre que personne n'a encore surpassé. Eh bien ! ce vers pouvait exprimer une vérité. Hubert était peut-être supérieur à tous les peintres flamands de son temps, aux Martins, aux Scoenere, aux Christophsen, aux Van Axpoele, et autres, quoique nous ne soyons pas à même d'en juger.

L'inscription a été évidemment érigée par Jean : c'est un pieux hommage qu'il rendait à la mémoire de son frère ; mais par cela même qu'elle est l'œuvre d'un des auteurs de l'ouvrage, elle est suspecte de partialité et ne peut être acceptée comme une vérité absolue. En tout cas, elle ne peut pas vouloir dire pour nous que Jean était inférieur à son frère : et interprétât-on même en ce sens le *arte secundus* du vers suivant, que cela ne lierait en rien le jugement de la postérité. L'amour fraternel excuse des paroles que la vérité historique peut combattre.

Nous ne devons donc pas voir dans cette phrase plus qu'il ne s'y trouve, et il serait puéril de fonder la gloire d'un homme sur une base semblable.

4o L'épitaphe d'Hubert. Elle nous a été conservée par Van Vaernewyck. Le peintre est enterré dans l'église Saint-Bavon, comme il a été dit (t. Ier, p. 85) : son monument se composait d'une pierre sépulcrale, enchassée dans le mur, et de laquelle ressortait en relief un squelette en pierre blanche qui tenait devant lui une plaque de cuivre contenant l'épitaphe en vers flamands. La phrase principale est celle-ci [1] : « On

---

[1] Voici le texte complet de l'épitaphe tel que le donne Van Vaernewyck :

SPIEGELT U AN MY, DIE OP MY TREDEN,
IK WAS ALS GY, NU BEN BENEDEN
BEGRAVEN DOOT, ALS IS AN SCHYNE,
MY NE HALP RAEDT, CONST, NOCH MEDICYNE
CONST, EER, WYSHEYT, MACHT, RYCKHEYT GROOT.
IS ONGHESPAERT ALS COMT DIE DOOT.
HUBRECHT VAN EYCK WAS ICK GHENANT,
NU SPYSE DER WORMEN, VOORMAELS BEKANT
IN SCHILDERYE SEER HOOGHE GHEEERT :
CORTS NA WAS YET IN NIETE VERKEERT.

IN'T JAER DES HEEREN DES ZYT GHEWES,
DUYSENT, VIER HONDERT, TWINTICH EN SES,

me nommait Hubert Van Eyck, maintenant je suis la proie des vers, autrefois je fus très-hautement estimé dans l'art de la peinture. »

Ce passage ne dit pas plus qu'il ne doit dire, et il peut être accepté tel quel.

Voilà, jusqu'à ce jour, les seuls renseignements authentiques que l'on possède sur Hubert Van Eyck. M. de Busscher a découvert récemment, dans les archives de Gand, deux nouvelles notes, dans lesquelles il est question d'une visite faite, en 1424, par le magistrat de Gand, à l'atelier d'Hubert, pour y inspecter un ouvrage qu'il exécutait. Le texte de ces notes n'est pas encore publié, nous ne pouvons en discuter l'importance dans la question qui nous occupe.

Interrogeons maintenant les témoignages des historiens.

Pendant un siècle et demi, le nom d'Hubert est resté inconnu. Entre la date de la mort du peintre et l'année 1567, aucune source historique ne le mentionne. Guicciardini, dans sa *Description des Pays-Bas*, est le premier qui le prononce. Et que nous dit-il : « Hubert d'Eick, son frère, l'ha secondé en ceste science, lequel vivoit et peindoit continuellement sur les mesmes ouvrages avec le frère [1]. » Mais ces termes sont-ils autre chose qu'une traduction de l'inscription

---

IN DE MAENDT SEPTEMBER ACHTIEN DAGHEN VIEL,
DAT ICK MET PYNEN GODT GAF MYN SIEL.
BIDT GODT VOOR MY DIE CONST MINNEN,
DAT ICK SYN AENSICHT MOET GHEWINNEN,
EN VLIEDT SONDE, KEERT U TEN BESTEN :
WANT GHY MY VOLGHEN MOET TEN LESTEN.

[1] *Description des Pays-Bas*, etc., 1567, p. 131. Voici le passage dans le texte original italien : « Pari a pari di Giovanni andava Huberto suo fratello il quale viveva, e dipingeva continuamente sopra le medesime opere insieme con esso fratello (p. 97). »

de l'*Agnus Dei?* Ce *pari a pari andava* n'est-ce pas une réminiscence du *major quo nemo repertus* combinée avec *frater arte secundus?* Et la suite de la phrase de Guicciardini n'est-elle pas une extension erronée, une application générale du cas particulier de l'œuvre gantoise? Tout ce que nous apprend Guicciardini est évidemment tiré de l'inscription. Vasari, dans sa première édition de 1550, n'a pas mentionné Hubert, et, puisqu'il parle de Jean avec détail, nous devons admettre qu'il n'avait pas connaissance, à cette époque, de l'existence du frère aîné. Dans l'édition de 1568, au chapitre des artistes flamands, tiré, comme nous l'avons déjà fait voir, de Guicciardini, il le nomme tout simplement : « Lasciundo adunque da parte... Giovan Eyck, da Bruggia ed Uberto suo fratello, etc. » De la gloire d'Hubert, voilà tout ce qui avait alors passé les monts.

La seconde mention d'Hubert se trouve dans l'ouvrage intitulé : *De spiegel der nederlantsche audtheyt*, etc., Ghendt, Gh. Van Salenson, 1568, et qui est, comme nous l'avons déjà dit, la première édition de l'*Historie van Belgis* [1], de Marc Van Vaernewyck. « Dans ce livre l'auteur a relaté, dit M. Vander Haghen, maints détails curieux et intéressants sur les antiquités flamandes qui, sans ses travaux, seraient restés dans l'oubli. [2] » Voici comment il est amené à parler de l'aîné des Van Eyck. Dans le chap. XLVII, consacré spécialement au tableau de l'église Saint-Jean, aujourd'hui Saint-Bavon, il dit que cette œuvre est sans égale en

---

[1] A la fin de l'ouvrage, l'auteur dit qu'il en a compilé les quatre livres de divers vieux auteurs, et qu'il l'a terminé le 1er mars 1561, mais qu'il l'a revu, corrigé et augmenté en plusieurs endroits, en mai et avril 1566.

[2] *Bibliographie Gantoise*, t. Ier, p. 152.

Europe et qu'elle a été louée par divers peintres, tels qu'Albert Durer, Jean de Maubeuge, maître Hugues. Maître Lancelot et maître Jean Schoreel, chanoine d'Utrecht, sont arrivés à Gand, et commencèrent à nettoyer ce tableau le 15 septembre 1550, etc. En 1559, Michel Coxie en fit une copie pour Philippe II; on dit que Titien envoya, de Venise, l'azur pour la robe de la Vierge. Marie, tante du roi Philippe, possédait aussi un petit tableau du maître de l'*Agnus Dei*, dont le nom est Jean Van Eyck. Georges Vasari, dans ses *Vies des peintres d'Italie*, dit que ce même peintre a fourni des tableaux à l'Italie, savoir : un à Naples, un à Florence et un à Urbin, qu'il inventa la peinture à l'huile; mais il est en erreur en disant qu'il est né à Bruges; il y fut enterré, à Saint-Donat, et voici son épitaphe, etc., il était natif de Maseyck, « d'où lui et son frère ont pris leur nom; car il avait un frère aîné, nommé Hubert, qui fut aussi un peintre très-éminent, et qui commença le retable de Saint-Bavon. Il est enterré dans cette église et voici son épitaphe, etc. Le bras auquel avait appartenu cette main si habile a longtemps été pendu dans une gaîne de fer *(in een yser besloten)* sur le cimetière, où je l'ai vu jadis, car l'église a été renouvelée et son tombeau a été déblayé *(opghedolven)* avec plusieurs autres. »

Cette notice, assez longue et presque toute relative à Jean, ne nous apprend sur Hubert rien qui ne se trouve dans l'inscription de l'*Agnus Dei* : c'est le frère aîné de Jean, il fut un peintre très-éminent, il commença le fameux retable. Les autres renseignements relatifs au tombeau et au bras, n'appartiennent pas à la biographie de l'artiste. Et si l'on veut comparer l'Ode de Lucas d'Heere, en l'honneur des Van Eyck, pièce de vers conservée par Van Mander, on remar-

quera l'identité des renseignements qu'elle contient avec ceux que vient de donner Van Vaernewyck. L'une émane évidemment de l'autre.

Il est assez curieux de remarquer que, dans ses ouvrages antérieurs, Van Vaernewyck parle avec enthousiasme de Jean et ne nomme pas Hubert[1]. N'en avait-il pas encore connaissance ? On serait tenté de le croire, si l'existence de l'épitaphe du peintre, à Saint-Bavon, pouvait autoriser une pareille supposition. En tout cas, ce qu'il nous apprend se réduit à fort peu de chose.

---

[1] Avant son *Historie van Belgis,* Van Vaernewyck avait publié en 1560 un petit traité intitulé : *Vlacmsche audvremdigheyt* (les antiquités de la Flandre). Ce sont des *ballades,* comme les nomme l'auteur, en poésie *rhétoricale,* mais assez barbare, dans lesquelles il *chante* les faits les plus intéressants de l'histoire, des antiquités, etc. de la Flandre. Dans la stance 92, il est question de l'*Agnus Dei ;* c'est peut-être la plus ancienne mention que l'on en trouve dans nos écrivains nationaux.

. . . .

Veel constige werken zyn binnen die ghentsche baermen
Als den yseren zolder, wel weerdt te beziene :
En die tafel Sente Jans, noch al meer dan tiene.

(Dans l'enceinte de la ville de Gand, il existe un grand nombre d'œuvres d'art, telles que le grenier de fer, bien digne d'être admiré, et le retable de Saint-Jean, etc.)

Mais dans cet ouvrage le nom de l'auteur n'est pas prononcé. Dans la seconde édition qui parut en 1562, sous le titre de : *Nieu tractaet ende curte beschryvinghe van dat edel graefscap van Vlaenderen,* etc., Ghendt, Salenson, in-8°, l'auteur a fait des additions importantes. Voici les stances consacrées à Jean :

STANCE 102.

In Sinte Jans kerke es een autaer tafel te ziene
So constich van ingenie, pictoriale practycke
So dat in gheheel Europe, om de waerheyt te bediene
Nauwelic en es te vinden, eene dier ghelycke.
Meester Jan Van Eyck, hiet den meester publycke
Van Maeseye een stedeken in ruudt Kempen lant,
In eenen ruden tyt, ons God desen grooten constenaer sant.

(Dans l'église de Saint-Jean, on voit un retable, si artistement conçu et si habilement peint, que, pour dire la vérité, on en trouverait

Le troisième écrivain qui nous ait parlé d'Hubert, c'est Lucas de Heere. Selon Van Mander, une ode ou poëme composé par ce peintre-poëte gantois, était appendu aux murs de la chapelle d'Adam et d'Ève en face du tableau de Van Eyck. Cette pièce de vers nous a été conservée par Van Mander, mais modifiée par lui quant à la prosodie : elle faisait sans doute partie des éloges poétiques des peintres flamands dont la littérature déplore la perte. Elle contient en substance tout ce

---

difficilement un pareil dans toute l'Europe. Le peintre se nomme maître Jean Van Eyck; il était de Maeseyck, petite ville de la rude Campine, et c'est dans une rude époque que Dieu nous envoya ce grand artiste.)

Plus loin, en parlant de Bruges, stance 121 :

Constighe schilderye en heeft Brugge ooc noyt ontdiert
Zy esser wel af verciert in kercken en husen
Meester Huge, meester Rogier die wonder hebben verziert
Met den deutschen Hans om te schilderen abusen
En boven al Joannes Van Eycx were (vry gheen refusen), etc.

(Bruges n'a jamais été privée d'excellents tableaux, ses églises et ses maisons en sont bien décorées; maître Hugues, maître Roger se sont merveilleusement évertués avec l'allemand Hans, à y peindre des fictions; et au-dessus de tout l'œuvre de Jean Van Eyck.)

Enfin dans la stance 126, où il parle de la ville d'Ypres :

Een onvolmaect tafereel ziet men in de prostye
Van Johannes Van Eyck ghedaen, van ouden tye.

(A la prévôté (de Saint-Martin), on voit un tableau inachevé et exécuté dans le vieux temps par Jean Van Eyck.)

A la fin du volume, Van Vaernewyck dit qu'il a écrit son petit traité sur la Flandre en l'an 1559. Les passages que nous avons cités sont donc les plus anciennes mentions que l'on trouve de Jean Van Eyck dans nos écrivains nationaux.

De ces citations, il résulte qu'en 1562, Van Vaernewyck ne connaissait pas Hubert et que le nom de Jean seul était resté dans les traditions populaires dont l'écrivain gantois est l'écho, il en résulte encore qu'à cette époque l'inscription du tableau n'existait plus; car il n'est pas douteux que Van Vaernewyck ne l'eut citée ou du moins qu'il n'en eût tiré parti. Nous croyons que les renseignements donnés dans l'*Historie van Belgis* ont été fournis par Lucas de Heere, avec qui l'auteur était fort lié et que de Heere a eu connaissance de l'inscription par une copie quelconque, peut-être par celle de Van Huerne.

que Van Vaernewyck et Giucciardini nous disent des deux frères. Seulement, encore une fois, si elle s'étend longuement sur Jean, elle est fort laconique quant à Hubert.

« A côté des rois, des princes et des seigneurs, dit-il, on voit (*sur l'Agnus Dei*) à bon droit, le peintre, celui qui était le plus jeune, mais le meilleur, et qui a terminé l'ouvrage : il porte un chapelet rouge sur ses vêtements noirs. Hubert chevauche *au-dessus de lui* (*boven hem*), étant reconnu comme le frère aîné. Il commença l'œuvre comme il en avait la coutume, mais la mort qui détruit tout, l'arrêta dans son travail; il est enterré ici, la sœur repose aux environs. »

Nous avons quelques motifs de croire que cette pièce de vers est la plus ancienne mention de Van Eyck due à un écrivain flamand, et que toutes les autres ne sont que des répétitions plus ou moins amplifiées de celle-ci. Van Mander dit que son maître écrivit autrefois en vers les éloges des peintres; or, ce doit être avant l'année 1568, car Van Mander quitta l'atelier de Lucas de Heere en 1567 pour entrer dans celui de Vlerick. Il est fort probable que ces éloges ont été composés entre 1562 et 1566, et que c'est d'après eux, ou d'après des renseignements fournis par Lucas de Heere avec qui il était particulièrement lié, que Vaernewyck a écrit son chapitre relatif aux Van Eyck. A notre avis, les recherches de Lucas de Heere sont les plus anciens travaux dont notre école ancienne ait été l'objet [1].

---

[1] M. L. de Bast a déjà émis la même opinion. (*Messager*, etc., 1825, p. 189, note.) Il est d'avis que « les vers de Lucas de Heere furent composés et placés dans la chapelle de Vyts avec les autres inscriptions, chronogrammes, vers, etc., qui firent partie des embellissements, dirigés par Luc de Heere à l'occasion de la tenue, dans cette église, du chapitre de la Toison d'or, en 1559. »

Les historiens postérieurs ne nous apprennent sur Hubert aucun fait qui n'ait été rapporté par Van Vaernewyck ou Lucas de Heere. Mais tous sont d'accord pour le mettre comme peintre au-dessus de son frère. Que l'on relise les vers de Lampsonius sous les portraits d'Hubert et de Jean, publiés à Anvers, chez J. Cock, en 1572, ainsi que les déclarations si nettes de Van Mander.

Il nous reste à rechercher un dernier point. Quelle est la part d'Hubert dans l'exécution du tableau de *l'Agnus Dei?*

A cette question catégorique nous ne pouvons répondre autrement qu'en disant : on n'en sait rien et il n'y a pas d'éléments suffisants pour le déterminer, car nous avons déjà vu combien sont vagues et fallacieux les résultats des expertises esthétiques dont l'œuvre de Gand a été l'objet.

Nous savons officiellement deux choses : Hubertus *incepit* et Johannes *perfecit*. De plus, nous savons encore qu'Hubert mourut en 1426 et que le tableau fut terminé en 1432. Mais quand a-t-il été commencé?

Depuis L. de Bast, plusieurs auteurs et, en dernier lieu, M. Kervyn de Volkaersbeeke [1], ont avancé que la

---

[1] *Les églises de Gand*. Gand, 1857, t. Ier, p. 42. Nous avions espéré trouver dans cet ouvrage très-consciencieux et très-érudit, la solution de cette question de date. Mais l'auteur se contente de dire que « Josse Vydts voulant laisser après lui un gage de sa libéralité envers les deux plus grands peintres de l'école flamande, leur commanda, en 1420, une composition grandiose, etc. » Si M. Kervyn n'a pu étayer cette date d'aucune preuve officielle, c'est apparemment parce que les archives sont muettes, car son ouvrage démontre qu'il a fait de grandes recherches. Où donc a-t-il trouvé cette date ?

En parlant des Van Eyck, l'auteur des *Églises de Gand*, laisse couler de sa plume quelques phrases qui sont peut-être un peu aventureuses : « Josse Vydts, dit-il, possédait une immense fortune dont il faisait un noble usage en protégeant les arts. Les frères Hubert et Jean Van Eyck, inventeurs de la méthode de peindre à l'huile, étant

commande de l'œuvre fut faite aux deux frères en 1420. Mais aucun document ne vient appuyer cette date, et quoiqu'elle soit affirmée positivement, elle n'est qu'une simple conjecture à laquelle nous pourrions tout aussi bien substituer 1422, 1424 ou 1425. Cette date de 1420 est probablement erronée; car ce fut seulement en 1421-1422, comme nous l'avons vu, que les frères Van Eyck furent affiliés à la corporation des peintres et par conséquent furent autorisés à travailler. à Gand. Ensuite, si l'œuvre avait été commencée par Hubert en 1420, voire même 1422, comment se fait-il qu'en 1426 elle n'avait encore que les parties assignées au frère aîné par les esthétistes modernes? Malgré toute la lenteur des travaux de peinture à cette époque, il est difficile d'admettre qu'il eût fallu quatre ans pour cela.

Il nous paraît plus probable que l'œuvre a été commandée à Hubert assez tard, vers 1424 peut-être, qu'il y a peu travaillé, et qu'il est mort en laissant l'œuvre à peine commencée : *incepit*. Ce qui nous le fait croire, c'est qu'il a fallu près de six ans, à son frère, pour l'achever. Il est vrai que, pendant les années 1426, 1428 et 1429, il fit des voyages; mais on peut toujours compter qu'il eut quatre années de libres, et ce terme nous semble suffisant même pour exécuter l'œuvre toute entière.

D'ailleurs, quelles que soient les parties qu'Hubert ait laissé inachevées, nous croyons que Jean doit les

---

venus se fixer à Gand, excitèrent l'admiration de ce seigneur, qui les produisit à la cour de Philippe le Bon, où ils obtinrent un succès prodigieux. » Pour avoir commandé une œuvre, peut-on ériger un homme en protecteur des arts? Où l'auteur a-t-il vu que Vydts produisit les frères Van Eyck à la cour et qu'ils y obtinrent un succès prodigieux? Tout cela est très-possible, mais un écrivain exact peut-il parler ainsi?

avoir considérablement retouchées, pour donner à l'œuvre entière cette vérité, cette harmonie qu'elle possède sans conteste. Dans cet ensemble magistral, il nous paraît impossible de pouvoir déterminer aujourd'hui, avec quelque apparence de certitude, ce qui doit être attribué au pinceau d'Hubert. Nous rejetons, comme complétement impuissantes, les enquêtes spéculatives qui ont été faites jusqu'à présent. C'est une entreprise séduisante pour des intelligences hardies que d'essayer, en fait d'art comme en algèbre, de dégager l'inconnue d'un problème, mais, en fait d'art, pour en arriver là, il faut des éléments non moins précis qu'en mathématiques. Ce n'est pas avec les données vagues que nous possédons, que l'on peut espérer de réussir dans la question d'Hubert.

Une dernière réflexion. M. de Busscher, dans son remarquable ouvrage, a produit plusieurs pièces concernant les peintres flamands de l'époque où Hubert Van Eyck habitait la ville de Gand. Il cite des travaux commandés, entre 1420 et 1426, à Jean Martins, à Guillaume Van Axpoele, à Jean de Scoenere et à d'autres. Dans la masse considérable de registres et de fardes qu'il a dépouillés, le savant archiviste n'a jamais rencontré de commande faite à Hubert : il vient seulement de trouver une seule mention de lui. Or, n'est-il pas étonnant que dans l'opulente et noble cité flamande, où l'art était estimé si haut, Hubert Van Eyck, le plus grand artiste de son époque, se soit vu préférer ces peintres obscurs dont les noms ne sont sortis que d'hier de la poudre des archives? Peut-on admettre que nul document ne vienne nous révéler le moindre travail de lui, et que, pendant les six années qu'il a passées dans cette ville, il ait été réduit au seul tableau entrepris pour Josse Vydt?

Ce silence des chartriers contemporains n'est pas une preuve par lui-même, nous en convenons volontiers, mais il corrobore singulièrement le silence des historiens et de la tradition.

D'après ces renseignements authentiques et ces traditions rapportées par les anciens historiens, quelle idée devons-nous nous former d'Hubert Van Eyck? Évidemment qu'il était un excellent peintre, mais inférieur, et de beaucoup, à son frère Jean. De nombreux documents, des témoignages contemporains, une tradition universelle représentent ce dernier comme le vrai grand homme, comme le prince des artistes de son époque [1]. Et qu'on ne vienne pas dire que sa gloire est une usurpation, une absorption injuste de la gloire de son frère : elle a offusqué celle-ci, rien n'est plus vrai, comme un rayon de soleil fait pâlir un flambeau. Jean a été ce rayon éclatant. Les princes de son temps le comblaient d'honneurs; le père de Raphaël l'appelait *il gran Johannes*, l'étranger se disputait ses œuvres, sa renommée est restée vivante dans les récits des historiens et dans le respect dont on entourait ses tableaux, et le nom de son frère est demeuré obscur, enfoui, inconnu, ou plutôt il est parvenu jusqu'à nous, grâce à l'éclat que celui de Jean a projeté sur lui; ses œuvres, on les ignore. Et, quatre siècles après, on viendra dire que ce nom inconnu et obscur est celui qui doit rayonner, que les louanges des contemporains sont fausses, que les traditions de l'histoire sont mensongères! Mais

---

[1] Comme preuve de la force de cette tradition, citons encore le témoignage d'Albert Durer. En 1520, quand il visite Gand et Bruges, ce sont les tableaux de Jean, c'est le précieux retable de Jean que lui montrent les artistes flamands. Nulle part, dans son *Mémorial de voyage*, il n'est question d'Hubert.

il n'y aurait pas, dans les annales de l'humanité, un second exemple d'un semblable renversement des faits.

L'histoire ne procède pas ainsi. Les jugements de la postérité peuvent être injustes, un nom glorieux peut être laissé dans l'oubli, mais la gloire d'un homme ne se transporte pas sur un autre homme, sans qu'il y ait des protestations, et quand cet homme a pu laisser des œuvres pour défendre son génie méconnu. Où sont les protestations en faveur d'Hubert? Où sont ses œuvres?

Où sont, entre les nombreuses compositions qui nous restent encore du xve siècle, celles qui se distinguent entre toutes par la perfection du dessin, par le coloris savant, par leur profond idéalisme et qui surpassent les œuvres des plus grands maîtres, et celles de Jean Van Eyck lui-même? Où sont-ils ces panneaux que le génie d'Hubert seul a pu créer? Hélas! on les cherche en vain. Nous nous trompons. M. Waagen en a découvert un : c'est le *Saint Jérôme* du musée de Naples, attribué à Colantonio del Fiore. Au dire du savant esthéticien allemand, ce tableau a toutes les marques caractéristiques d'Hubert, et on peut le lui assigner avec *certitude*.

Nous n'avons pas vu cette œuvre, mais M. Passavant, dont l'autorité peut balancer celle de M. Waagen, l'a décrit comme étant bien réellement un ouvrage de Colantonio del Fiore [1], quoiqu'elle soit peinte dans le genre des Van Eyck. Les commentateurs de Vasari l'attribuent à Jean Van Eyck [2]. Encore une fois, ces divergences d'attribution sont une preuve péremptoire de

[1] *Kunstblatt*, 1843, p. 239.
[2] Crowe, etc., t. Ier, p. 80.

l'impossibilité de déterminer, par la voie théorique, l'œuvre d'un maître, et de la nécessité de posséder au moins un point de repère authentique. Jusqu'à ce que cet important document artistique nous ait été fourni, nous maintenons comme inutiles, hasardées et trompeuses, toutes les considérations sur lesquelles s'appuie le système de la prétendue supériorité d'Hubert.

Ces diverses digressions nous ont éloigné du sujet qui y a donné lieu, l'invention de la peinture à l'huile. Mais tous les points que nous venons de traiter : date probable de la naissance de Jean et d'Hubert, mérite relatif des deux frères, etc., ont surgi à propos de cette question première et s'y enchevêtrent tellement qu'il est impossible de les en séparer.

Nous avons essayé de démontrer qu'en 1410 Jean Van Eyck était en âge de faire la découverte, que les traditions historiques qui la lui attribuent sont plus acceptables que les conjectures opposées par quelques historiens modernes, et, enfin, que rien n'est moins prouvé que la prétendue prééminence artistique d'Hubert.

Il nous reste à étudier un point : celui qui concerne la date probable de la découverte.

L'invention de la peinture à l'huile est une des questions les plus controversées par l'érudition contemporaine. Un homme était désigné par l'histoire, une tradition constante attachait à son nom la gloire de cette découverte. Cet homme est Jean Van Eyck. Tout à coup, dans ces derniers temps, une sorte de croisade s'élève contre lui : on essaie de contester sa gloire, soit pour en gratifier d'obscurs artistes du moyen âge, soit pour la reporter sur Hubert Van Eyck, le frère de Jean. La discussion a passé par toutes les phases où passent les questions scientifiques : si quelques-uns l'ont traitée avec un désir sincère de

chercher la vérité, combien n'en est-il pas qui y ont vu exclusivement une question de clocher et se sont mis en campagne avec l'unique désir de flatter l'amour-propre national, en essayant de revendiquer pour leur patrie un honneur auquel elle ne prétendait pas ; combien encore ne se sont pas laissé séduire par la tentation de soulever des doutes sur un point d'histoire passé en force de chose jugée, et de balancer la vérité admise par des conjectures brillantes développées avec habileté?

La question de la peinture à l'huile nous paraît fort simple, et elle a été très-bien traitée par MM. Crowe et Cavalcaselle, et avant eux par le P. Vincenzo Marchese, dans son *Commentaire sur la vie d'Antonello de Messine*, pour l'édition de Vasari, de Florence, 1848. (*Voir* t. IV, pp. 83 à 100.) Depuis la publication de ces ouvrages, il a paru un autre travail dans lequel la question est étudiée sous toutes ses faces et avec une grande clarté ; il est intitulé : *Sulla scoperta ed introduzione in Italia dell' odierno sistema di dipingere ad olio, memoria del conte Giovanni Secco Suardo.* Milano, 1858, in-8o (180 pp). M. de Busscher, dans *Les peintres gantois*, a fourni de nombreux documents sur l'usage de la peinture à l'huile en Flandre, et les conclusions que l'on est en droit d'en tirer sont d'une haute importance, sinon décisives.

Qu'il nous soit permis de présenter un résumé de la discussion.

Un point capital est hors de doute. Pendant tout le moyen âge jusque vers le commencement du xve siècle, le procédé général de la peinture artistique était la peinture à la détrempe. Nulle part, ni aux Pays-Bas, ni en Italie, ni en Allemagne, on n'a découvert un tableau peint à l'huile avant cette époque.

« En Italie, dit M. Suardo, avant 1473, l'époque où, paraît-il, Antonello de Messine alla pour la seconde fois à Venise, et communiqua à Bart. Vivarini et à d'autres le même secret qu'il avait enseigné à Dominico Veneziano lors de son premier voyage, c'est-à-dire vers 1450, les tableaux à l'huile devaient être très-rares, si même il y en avait. Ce procédé de peinture devait alors former une exception et n'avait jamais été employé par des maîtres de premier ordre, tandis qu'à partir de cette époque, il se répandit partout avec une grande rapidité, à tel point, qu'à leur tour, les tableaux exécutés à la détrempe devinrent des exceptions. A Florence, Giotto, Masaccio, fra Angelico, Lippi et autres maîtres ne peignirent jamais à l'huile pas plus qu'à Venise les vieux maîtres de l'école de Murano, les Crivelli, etc. Avant 1473, les Vivarini, les Bellini et autres ne peignaient qu'à la détrempe; après cette époque, ils se servent toujours, ou presque toujours, du procédé à l'huile [1]. »

En Belgique, il en est de même. Avant l'époque des frères Van Eyck, on ne trouve aucune trace de tableau peint à l'huile. On a tiré des archives de nos hôtels de ville une foule de renseignements constatant l'emploi de la peinture à l'huile bien avant cette époque, mais toujours pour des ouvrages qui ne rentrent point dans le domaine des arts. M. de Busscher a fait, sous ce rapport, les découvertes les plus heureuses : ses recherches, poursuivies avec zèle, embrassent une période de près d'un siècle, et grâce à leur nombre et à leur continuité, il a pu, comme nous l'avons dit, en tirer les conclusions les plus importantes.

---

[1] Secco Suardo, *Op. cit.*, p. 10.

« La couleur à l'huile, dit le savant archiviste, s'employait, à Gand, en *enduit* ou *teinte plate*, dès 1328, et peut-être bien avant ; puis elle s'y constate en *peinture plastique*, en 1338, 1339, 1344, 1355, et avec plus d'importance en 1411, 1419, 1425, 1434, etc., pour d'autres peintres que les frères Van Eyck. Ce ne sont pas des *tableaux* peints en couleur à l'huile qu'il m'a été donné de découvrir au commencement du XIVe siècle : une telle bonne fortune ne pouvait m'être réservée. Ce ne sont dans le principe que de simples accessoires de tentes de guerre, et plus loin des pennons blasonnés, des bannières armoriées, emblématiques, des étendards à effigies ou images de saints, *peintes en couleur à l'huile*, au lieu de l'être en *couleur à l'eau*, en *couleur à la colle*, comme on les peinturait d'ordinaire. Enfin, et lorsque l'on croyait le secret de l'invention, en 1410, encore célé ou à peine communiqué à quelques adeptes, ce sont des *peintures murales historiées* et des *tableaux religieux*. »

M. de Busscher cite un grand nombre de textes tirés des archives de Gand, depuis 1328 jusqu'en 1411 et constatant l'emploi de la peinture à l'huile pour des objets semblables à ceux mentionnés ci-dessus et qui, presque toujours, sont des objets devant être exposés aux intempéries de l'air.

La mention habituelle que tel objet devait être exécuté en *bonne couleur à l'huile* s'appliquant toujours à des choses du domaine de l'industrie, prouve à l'évidence que le procédé était trop imparfait pour être employé à des œuvres artistiques.

« L'annotation gantoise de 1411, transcrite des comptes communaux, dit encore M. de Busscher, est la *dernière mention* de ce *genre de peinture à l'huile* que nous fournissent ces anciens documents. Bientôt la connais-

sance de l'invention de Jean Van Eyck, de la *peinture à l'huile proprement dite,* quoique circonscrite, pendant plusieurs années, dans l'atelier des célèbres frères, où elle n'était pratiquée que par les meilleurs élèves, par les adeptes de ces maîtres, finit par n'être plus un secret absolu pour les artistes flamands. En 1419, quand les échevins gantois stipulèrent que *le renouvellement des portraitures* des comtes de Flandre, peintes en détrempe sur les murs d'une des salles de la maison échevinale, serait fait en *bonne couleur à l'huile,* il est plus que probable que la pratique ou l'imitation du procédé de Jean de Bruges n'y fut pas étrangère. "

Dans le premier quart du xve siècle, apparaissent tout à coup des tableaux d'une couleur transparente et vigoureuse, n'ayant rien de la sécheresse et de la dureté des tableaux contemporains. A la simple comparaison avec ces derniers, il est facile de voir que leur perfection provient, en grande partie, d'un procédé nouveau. Où se produisent ces œuvres éclatantes?

Les plus anciennes sources que l'on a pu consulter jusqu'à présent, sont unanimes à dire qu'elles viennent de Flandre. Antonio Averulino, dit Filarete, sculpteur florentin, dans son *Traité de l'architecture,* qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque Magliabechi, à Florence, dit, dans un passage curieux, publié pour la première fois par le P. Marchese, et dont MM. Crowe et Cavalcaselle n'ont donné qu'un fragment : " On peut aussi employer toutes ces couleurs à l'huile. Mais c'est là une autre pratique et une autre méthode très-belle pour qui sait la mettre en œuvre. En Allemagne (nella Magna), on peint très-bien de cette manière; ce sont surtout maître Jean de Bruges et maître Roger, qui ont très-bien su travailler ces couleurs à l'huile. —Dites-moi de quelle façon on emploie

cette huile, et de quelle espèce est cette huile. — C'est de l'huile de graine de lin. — Mais n'est-elle pas très-sombre? — Oui, mais on la dépouille de sa teinte foncée. Le moyen, je l'ignore; sinon qu'on la verse dans une cruche et qu'en la laissant reposer quelque temps, elle se clarifie, etc.[1]. »

Ce passage est d'autant plus important que Filarete était un contemporain de Van Eyck, et qu'ayant beaucoup voyagé, il avait été très à même de connaître tout ce qui concernait les arts de son époque.

Le second témoignage est celui de Bart. Facio, un autre contemporain de Van Eyck (rapporté t. I, p. 47), et le troisième, celui de Summonzio (*voy.* t. I, p. 201), qui date de l'an 1524.

Après ceux-là vient Vasari, dont la première édition parut en 1550 (et non pas en 1547, comme disent M. Secco Suardo et le chanoine Carton). Ce témoignage si net, si complet, a été analysé dans le chap. III.

Il est donc constant que la méthode nouvelle vit le jour en Flandre, et de plus, qu'elle est due aux Van Eyck.

A quelle époque fut-elle connue?

Les renseignements donnés ci-dessus nous donnent déjà une date approximative. Mais l'histoire nous fournit une date précise : l'année 1410. C'est Guicciardini, et non pas Vasari, qui le premier nous la donne, dans la célèbre *Description des Pays-Bas.* La remarque a quelque importance; car, nous l'avons déjà fait observer, Guicciardini est une source historique où l'on peut puiser en confiance. Et dans le cas dont il s'agit ici, on le peut d'autant mieux que cette mention d'une

---

[1] Vasari, éd. de 1848, IV, p. 99.

date est une addition expresse faite par Guicciardini à ce que Vasari avait déjà dit de Van Eyck.

En effet, dans la première édition de son fameux ouvrage (*Del dipingere a olio*, etc., cap. XXI, p. 84), Vasari parle en ces termes : « Ce fut une très-belle invention et un grand perfectionnement dans l'art de la peinture que de trouver la manière de colorier à l'huile; le premier inventeur fut en Flandre, Jean de Bruges, qui envoya un tableau à Naples, au roi Alfonse, et la *Baigneuse*, au duc d'Urbin, et qui exécuta un *Saint Jérôme*, jadis en la possession de Laurent de Médicis, et plusieurs autres choses de mérite [1]. »

Ce passage, et celui de la vie d'Antonello de Messine, où est racontée l'histoire même de l'invention, sont les seuls où il est question de Van Eyck, dont le nom n'est pas même prononcé par Vasari. Or, dans son paragraphe consacré aux peintres flamands, Guicciardini rapporte à peu près dans les mêmes termes le passage que nous venons de citer, mais en y ajoutant quelques détails importants. Voici comment il s'exprime : « Les principaux et les plus renommés de ceux qui sont morts modernement ont esté Jan d'Eyck, celui lequel (raconte George Vasari Aretin, en sa très-belle œuvre des excellents peintres), fut inventeur, environ l'an 1410, de la couleur à l'huile, chose très-importante et très-digne en icelluy art, pour ce que perpétuellement conserve la couleur et laquelle n'a jamais (qu'on sache) esté trouvée à la mémoire des anciens.

« Cestuy-ci envoya de ses œuvres en Italie, au

---

[1] « Fu una bellissima invenzione ed una gran comodita all'arte della pittura, il trovare il colorito a olio di che fu primo inventore in Fiandra, Giovanni da Bruggia, il quale mandò la tavola a Napoli al re Alfonso, e al duca d'Urbino Federigo II, la stufa sua, e fece un san Geronimo, che Lorenzo de Medici aveva, e molte altre cause lodate. »

grand Roy Alphonse, de Naples, au duc d'Urbin et à d'autres princes, lesquelles furent fort estimées dont aussi le magnifique Laurent de Médicis, en recueilla sa part [1]. »

On le voit, en citant Vasari, en répétant ses termes et en y ajoutant quelques renseignements nouveaux, Guicciardini manifeste évidemment l'intention de compléter le travail du biographe italien. C'est ainsi qu'il procède dans tout le paragraphe consacré aux artistes des Pays-Bas, comme nous l'avons déjà fait remarquer ailleurs. La date de 1410 y a été avancée avec intention, et, par conséquent, nous avons le droit de supposer que Guicciardini, historien éminemment consciencieux, l'avait prise à une bonne source. Nous l'avons déjà dit, pour composer son ouvrage, il a consulté les meilleurs documents, et, sur les lieux mêmes, les hommes les plus instruits.

Où s'est-il procuré cette date si précise, si fortement corroborée par les recherches des historiens de nos jours? Nous l'ignorons. Mais nous avons lieu de croire qu'elle lui a été communiquée, avec les autres renseignements concernant les artistes flamands, par Lucas de Heere.

Dans la seconde édition de ses *Biographies des peintres*, édition qui parut à Florence, chez les Giunti,

---

[1] Guicciardini. Éd. fr., 1567, p. 130.

« I principali e piu nominati di quelli chi piu modernamente hanno terminata questa vita, sono stati Giovanni d'Eick, quello il quale (come narra Giorgio Vasari Arretino, nella sua bellissima opera de Pittori eccellenti), fu inventore intorno all'anno 1410, del colorito a olio, cosa importantissima e dignissima in quell' arte, perche conserva il colore quasi perpetuamente, ne mai piu che s'abbia notitia, stata retrovata alla memoria degli huomini. Mandò costui delle sue opere in Italia, al grande Alfonso, Re di Napoli, al duca d'Urbino ed ad altri principi, che furono molte stimate, onde il gran Lorenzo de Medici ne raccolse poi anche egli la parte sua. » (Guicciardini, *Op. cit.*, p. 97.)

Vasari insère son fameux chapitre *Di diversi artifici fiamminghi*. Nous le répétons, ce chapitre n'est autre chose qu'une reprise du paragraphe de Guicciardini, augmenté de quelques petits renseignements obtenus de Lampsonius.

Cette date de 1410 nous est fournie encore par un autre historien non moins respectable que Guicciardini, par Pierre Opmeer, dans son *Opus chronographicum*[1]. « En 1410, dit-il, florissaient à Gand Jean Van Eyck et son frère aîné Hubert, tous deux excellents peintres. C'est à eux qu'est due la première idée de broyer les couleurs avec de l'huile de graine de lin. » L'auteur ne dit pas précisément que l'invention eut lieu en 1410, mais il résulte de la mention de la date même, que cette année, les Van Eyck ont accompli quelque chose d'extraordinaire. Il est impossible qu'il ait voulu dire qu'en 1410 les artistes étaient à l'apogée de leur talent : il eût dû évidemment pour cela donner une date postérieure.

L'ouvrage d'Opmeer est un ouvrage original compilé d'après de bonnes sources. « C'est l'un des meilleurs que l'on ait en ce genre » dit Paquot. En effet, on y trouve un grand nombre d'excellents renseignements pour l'histoire des arts et des lettres. Pour le passage rappelé ci-dessus, il est évident qu'il n'a suivi ni Vasari, ni Guicciardini : tout l'article qu'il consacre aux Van Eyck et à leurs contemporains est d'une rédaction différente de celle de ces deux auteurs et rapporte des faits que l'on ne trouve pas ailleurs.

Opmeer était né à Amsterdam en 1526 et mourut à

---

[1] *Opus chronographicum orbis universi.*
« 1410. Hac tempestate floruerunt Gandavi Joannes Eickius, cum Huberto, fratre suo majore natu, summi pictores. Quorum ingeniis primum excogitatum fuit, colores terere oleo seminis lini, etc. »

Delft en 1595. C'était un homme qui portait beaucoup d'intérêt aux beaux-arts, il fut l'ami des plus célèbres artistes qui fleurirent de son temps en Hollande. Il travailla à sa *Chronique* pendant une bonne partie de sa vie et la conduisit jusqu'à l'année 1569. Elle fut publiée après sa mort par son fils et Valère André.

Fixée par deux historiens consciencieux, repetée par Vasari et Van Mander, corroborée par les documents publiés dans l'ouvrage de M. de Busscher, il nous paraît que cette date est entourée de tous les caractères de la vérité historique, et qu'elle peut être acceptée avec la même confiance que l'on accorde à une foule d'autres dates qui ne sont point controversées.

Demeures de Jean et de Hubert Van Eyck. — Sur les volets d'*Adam et Ève*, aujourd'hui au musée de Bruxelles, on voit à travers des arcades romanes une perspective de ville. M. L. de Bast, dans un curieux article du *Messager des sciences*, 1824, p. 219, a essayé de démontrer qu'elle représente une vue de Gand prise du coin de la rue des Vaches et du Marché aux Oiseaux. Supposant ensuite qu'elle a dû être prise de l'atelier même des Van Eyck, il a cherché à déterminer la situation précise de la demeure des illustres peintres. La discussion qu'il a écrite sur ce sujet est très-intéressante, et, quant à nous, il nous paraît que son point de départ est assez plausible ; mais les raisons topographiques alléguées n'ont pas été généralement admises. En effet, cette perspective peut tout aussi bien représenter un coin de Bruges qu'une rue de Gand.

On possède un document relatif à la demeure de Jean Van Eyck en 1428, c'est celui du payement fait à Miquiel Ranary par ordre de Philippe le Bon, pour loyer de la maison habitée par le peintre (p. 55, note 4). Nos auteurs disent que cette maison était située à

Bruges, et M. Weale adopte la même opinion [1]. Quoique la chose soit fort probable, nous n'avons rien trouvé qui en établisse la certitude.

La troisième mention est celle de la maison acquise à Bruges de Jean de Melanen. Nos auteurs disent, d'après M. Carton, « qu'à son retour de Lisbonne, Jean acheta du chapitre de l'église de Saint-Donat, une maison située sur le Torrebrugsken, où il resta jusqu'à sa mort. »

M. J. Weale, dans ses *Notes sur Jean Van Eyck*, a redressé quelques petites erreurs concernant cette maison. Ainsi, il établit qu'elle n'était pas située au Torrebrugsken, mais vis-à-vis d'une ruelle surnommée de *Scottinne poorte*, qui n'existe plus, et qu'elle occupait l'emplacement de la maison marquée E 15, 7bis, et située dans la rue nommée aujourd'hui, rue de la Main d'Or. Il établit encore que Jean acquit cette maison en 1432 de Joannes de Melanen. D'après M. Weale, il n'est pas probable qu'elle ait été habitée par le peintre, du moins à l'époque de son décès, car elle fait partie de la paroisse de Saint-Gilles, et Jean a été enterré à Saint-Donat.

Date du décès de Jean Van Eyck. — M. le chanoine Carton publia le premier, en 1847, quelques extraits des comptes de la cathédrale de Bruges, d'où l'on devait inférer que l'illustre artiste mourut en juillet 1440 ou 1441. M. Carton, par des arguments très-acceptables, inclinait à croire que c'était en 1441. M. Weale relève cette opinion d'une manière assez acerbe et publie quelques extraits supplémentaires d'où il cherche à établir que la date exacte est le

---

[1] J. Weale, *Catalogue du Musée*, de Bruges.

9 juillet 1440. Ses arguments, sans être décisifs, nous paraissent pouvoir être admis.

Il est fort curieux de constater que cette date sur laquelle on a tant discuté, était connue et citée depuis longtemps. Outre la *Biographie des artistes brugeois*, manuscrit flamand de Pierre Ledoulx, provenant de M. Pelichy Van Huerne et actuellement à l'académie de Bruges, et le *Journal zur Kunstgeschichte* de Chr. Gottl. von Murr (année 1775), nous la trouvons encore dans le *Voyageur dans les Pays-Bas*, par J. Gautier. Bruxelles, 1830, p. 285. « Dans l'église de Saint-Donat, y est-il dit, on voyait le mausolée de Jean Van Eyck, qui inventa, en 1410, la peinture à l'huile et y décéda en 1441. »

Nous n'avons pu découvrir l'origine et suivre la filiation de cette date dans les sources historiques imprimées.

CHAPITRE IV.

TRAVAUX DES FRÈRES VAN EYCK.

Nous avons déjà démontré qu'il n'existe aucun tableau certain d'Hubert et que nous ne sommes pas à même de savoir quelle a été sa part de travail dans le retable de Gand. Nous manquons donc de point de comparaison, pour lui attribuer quelqu'une des nombreuses œuvres innommées que l'on conserve dans les collections publiques et privées. Hubert est donc hors de cause.

Il existe de Jean quelques œuvres authentiques et d'autres qui peuvent lui être assignées avec de hauts degrés de probabilité. Ces tableaux comptent parmi les joyaux des musées, et il est intéressant de connaître leur histoire. Malheureusement, pour la plupart d'entre eux, les documents qui établissent leur filiation manquent. Les notes que nous donnons sur ce sujet sont donc loin d'être complètes.

Quoique le total des tableaux qui nous restent ne se monte pas à un chiffre bien élevé, nous croyons qu'elles forment la majeure partie de son œuvre. En général, on exagère beaucoup en disant que nous n'avons plus

qu'une petite quantité des productions de nos artistes primitifs. L'école flamande du xve siècle a été féconde, il est vrai, mais on peut évaluer à près de deux mille les œuvres qui nous restent encore pour témoigner de sa splendeur. Or, si l'on considère que les artistes à cette époque étaient en petit nombre, disséminés dans quelques villes, si l'on considère surtout que, par suite du fini de leurs ouvrages et des procédés minutieux qu'ils employaient, ils travaillaient avec beaucoup de lenteur et produisaient peu en comparaison des peintres des écoles qui leur ont succédé, on est porté à admettre que nous avons encore une grande partie de ce qu'ils ont produit.

Si l'on se rappelle que l'*Agnus Dei*, de Gand, a coûté, pour le moins, quatre à cinq ans de travail à Jean Van Eyck, il ne sera pas difficile d'admettre que l'œuvre entière de cet artiste ne doit se composer que d'un nombre de tableaux assez restreint.

On dit généralement que la majeure partie des productions de l'école primitive a péri pendant les troubles. Nous croyons que c'est une erreur. Les destructions opérées par les iconoclastes furent considérables sans doute, mais il ne faut pas les exagérer. Elles n'eurent lieu que dans quelques villes, et, même dans ces villes, une grande partie fut sauvée par la prévoyante vigilance du clergé. Nous ne citerons pour preuve que l'*Agneau mystique*. Ajoutez-y les tableaux qui furent sauvés par les iconoclastes eux-mêmes. Parmi ces derniers, il en est plus d'un qui savait que les œuvres d'art ont une valeur immédiatement réalisable en écus. Au lieu de les détruire, il les emportaient et les vendaient. Nous n'en donnerons pour exemple que l'admirable triptyque de Jean de Maubenge qui orne aujourd'hui le maître-autel de la

cathédrale de Prague. Enlevé de l'église Saint-Rombaut, lors du sac de Malines, le 9 avril 1580, il fut vendu à l'archiduc Matthias qui l'emporta en Allemagne avec une foule d'autres objets d'art.

Il existe aux Archives générales du royaume de Bruxelles un grand nombre d'informations faites par ordre du duc d'Albe, contre des individus inculpés d'iconoclastie. Or, dans les interrogatoires, il est très-rare qu'on accuse les inculpés d'avoir brisé des tableaux, c'était surtout aux statues, plus immédiatement considérées comme des idoles par les sectaires, c'était aux vases sacrés, aux autels que l'on réservait la fureur de destruction.

L'indifférence que l'on témoigna pour les tableaux *gothiques*, comme on les appelait, après l'épanouissement de l'école de Rubens, la négligence des fabriciens, les événements de la révolution française, et, par-dessus tout, les ventes opérées depuis le commencement du siècle, ont fait périr ou tout au moins fait sortir de Belgique, un plus grand nombre d'œuvres de l'art flamand que n'en ont détruit les briseurs d'images. Après cela, il nous en reste encore un beau nombre, et M. L. Vitet a bien eu raison de dire « que sans aller en Flandre, on ne peut pas connaître les Flamands primitifs [1]. »

Dans ces notes sur le chap. IV, nous ferons l'historique de quelques-unes des œuvres attribuées aux Van Eyck, et nous commencerons par la plus célèbre de toutes.

Faire le relevé des déplacements, des restaurations, des démembrements qu'a subis l'œuvre précieuse des

---

[1] Les peintres flamands et hollandais en Flandre et en Hollande. (*Revue des Deux-Mondes*, 1860, t. XXIX, p. 934.)

est peu probable que jamais l'œuvre ait été placée à une plus grande hauteur.

Quoi qu'il en soit, cette peinture du socle n'existait déjà plus un siècle après les Van Eyck, et c'est la première mutilation que subit la vaste épopée. Quant au nettoyage entrepris par Blondeel et Schoreel, il paraît qu'il se fit avec conscience et que l'œuvre n'en subit aucun dommage.

Un peu plus tard, elle faillit être conduite en Espagne. Philippe II la convoita, et, si nous en jugeons par ce qu'il fit ailleurs, il doit avoir fait de vives instances pour l'obtenir. Mais n'ayant pas réussi, il chargea Michel Coxcie de lui en faire une copie, qui fut commencée en 1559. Nous en parlerons plus loin.

Viennent les troubles des Pays-Bas et les excès des iconoclastes. Le 19 août 1566, les sectaires gantois se rendent à l'église des Augustins et y détruisent deux autels : cet acte de vandalisme jeta la consternation parmi le clergé et la population honnête. Les chanoines de Saint-Bavon se hâtèrent de fermer leur église, recueillirent les objets les plus précieux, entre autres le tableau de l'*Agnus Dei*, et mirent le tout en sûreté dans la nouvelle citadelle. Cet exemple fut suivi par le clergé des autres paroisses ; en deux jours tous les autels furent dépouillés, tous les objets d'art, tableaux, reliquaires, etc., furent transportés au même endroit, ou cachés dans les demeures d'honnêtes bourgeois, entre autres, chez le peintre et poète Lucas de Heere [1]. L'*Agnus Dei* fut probablement replacé dans l'église au mois d'octobre de l'année suivante.

Mais il courut de nouveaux dangers quelques

---

[1] *Voy.* DE JONGHE, *Gendtsche geschiedenissen*. Ghendt, 1752 ; p. 18 ; — BLOMMAERT, *de nederduitsche schryvers van Gend ;* p, 140.

années plus tard. Dans un curieux Mémoire relatif à Saint-Bavon, écrit par Corneille Breydel et publié en partie par M. Kervyn de Volkaersbeke[1], il est rapporté " que cette précieuse peinture fut transportée à l'hôtel de ville par ordre des chefs du parti calviniste; que leur intention était de prier le prince d'Orange de l'offrir à Élisabeth, reine d'Angleterre, en reconnaissance de l'appui qu'elle accordait aux sectaires gantois; mais que Josse Triest, seigneur de Lovendeghem, appuyé de ses amis, s'y opposa en alléguant qu'il avait des droits sur cette œuvre d'art en qualité de descendant des donateurs. Sa réclamation fut admise et Gand conserva la sublime création du génie des Van Eyck. "

M. Kervyn ne nous dit pas en quelle année eut lieu cette translation. Mais, selon toute probabilité, ce fut au commencement de 1578, pendant le règne démagogique de Ryhove et Hembize. Au mois de février de cette année, par ordre du magistrat, la plupart des églises durent porter leurs trésors à l'hôtel de ville. Les objets d'or et d'argent furent immédiatement utilisés, les œuvres d'art furent détruites, ou, comme celle des Van Eyck, conservées dans quelque but. La proposition seule d'offrir l'*Agnus Dei* à la reine Élisabeth, est une preuve du prix qu'avait ce tableau aux yeux des Gantois, même en ce temps de trouble. La reine Élisabeth avait, à diverses reprises, avancé de l'argent aux États insurgés contre l'Espagne, et plus d'une fois elle en exigea le remboursement ou les intérêts dans les termes les moins tendres. Il fallait avoir une haute idée de la valeur du chef-d'œuvre pour le présenter, en quelque sorte, comme rançon, ou arrhes

---

[1] *Les églises de Gand*, t. I; pp. 53 et 256.

de payement, à une reine tracassière et exigeante.

Le tableau resta à l'hôtel de ville jusqu'après la prise de Gand par Farnèse (17 septembre 1584). On chargea le peintre François Hoorebaut d'opérer la translation de l'œuvre à l'église. Les comptes de la ville mentionnent le salaire qu'il reçut pour ses soins [1].

Le 1er juin 1641, par l'imprudenee des plombiers, le feu prit au toit de l'église et consuma une partie de la tour. Dans le sauvetage des objets précieux, on songea de suite au retable. Il fut extrait de la chapelle et transporté en lieu sûr.

En 1663, l'œuvre dut subir un nettoyage. Le peintre Antoine Vanden Heuvel en fut chargé et il reçut pour salaire trois livres de gros. Ce prix semble indiquer qu'il ne s'agissait pas d'un travail de grande importanee [2].

Depuis cette époque jusqu'en 1785, l'œuvre paraît avoir été laissée en repos. On ne constate pendant ces deux siècles, ni restauration, ni enlèvement. On raeonte que Joseph II, visitant l'église de Saint-Bavon, fut scandalisé des volets d'Adam et Ève et, eomme dit M. Miehiels, « on prit pour des ordres ses remarques saugrenues, et on ferma servilement les ailes. »

Cette anecdote a été rapportée, en premier lieu, si nous ne nous trompons, par M. L. de Bast. « Ce monarque, dit-il, exprima son étonnement de voir exposée dans une chapelle de ce temple une production aussi peu décente, disait-il ; et voilà peut-être la

---

[1] Item betaelt Franchois Hoorebaut van zulx als hy verleyt hadde int 'draghen van de twee stux vande tafel van Adam ende Eva, van up stadthuis tot in de kercke, ii sch. gr. (Kervyn, *Les églises de Gand*, t. 1 ; p. 53, note.)

[2] Item betaelt M. Vanden Heuvel, over het schoonmaecken vande schilderye van Adam en Eva, per billet. ord. ende quit. iii lib. gr. (Kervyn, *op. cit.* ; p. 53.)

source du mal qui nous a fait perdre ces chefs-d'œuvre; car, depuis cette époque, les volets des tableaux sont restés fermés, et c'est à cette même tradition qu'il faut attribuer qu'ils n'ont pas été replacés, lorsque les tableaux ont été renvoyés de Paris, et détournés par la suite de leur destination primitive [1]. » Sans vouloir contester l'authenticité du fait, nous ferons remarquer qu'il y a, en tout cas, erreur de date. Ce n'est pas en 1785 que Joseph II vint à Gand, mais en 1781. On a décrit minutieusement le voyage dans les Pays-Bas de « mon frère le sacristain, » comme l'appelait Frédéric II, et la *Gazette van Gend* relate les détails de son séjour à Gand, le 17 juin 1781; mais nulle part, il n'est question de l'incident du table u.

En admettant que le fait soit vrai, il semble qu'il eût suffi de détacher seulement les deux volets d'Adam et Ève; mais dans le récit de M. de Bast, paraphrasé plus explicitement encore par M. Michiels, il est bien question de l'enlèvement de *tous* les volets. Nous ne comprenons pas la nécessité de cette mesure et nous ne comprenons pas davantage comment, quelques années plus tard, quand le pays s'insurgea contre le monarque, on n'ait pas remis ces volets en place. Il y a donc lieu de douter qu'à cette époque, on ait détaché autre chose que les panneaux d'Adam et Ève.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre ne resta pas longtemps entière. En 1794, dit M. de Bast, les panneaux du milieu furent emportés par les commissaires français, « peu de temps après, les volets qu'ils n'avaient pas enlevés furent mis en lieu de sûreté. M. Denon, directeur du Musée de Paris, fit des instances pour obtenir ces volets, et fit même offrir en échange des tableaux

---

[1] *Messager des sciences de Gand*, 1825; p. 164.

de payement, à une reine tracassière et exigeante.

Le tableau resta à l'hôtel de ville jusqu'après la prise de Gand par Farnèse (17 septembre 1584). On chargea le peintre François Hoorebaut d'opérer la translation de l'œuvre à l'église. Les comptes de la ville mentionnent le salaire qu'il reçut pour ses soins [1].

Le 1er juin 1641, par l'imprudence des plombiers, le feu prit au toit de l'église et consuma une partie de la tour. Dans le sauvetage des objets précieux, on songea de suite au retable. Il fut extrait de la chapelle et transporté en lieu sûr.

En 1663, l'œuvre dut subir un nettoyage. Le peintre Antoine Vanden Heuvel en fut chargé et il reçut pour salaire trois livres de gros. Ce prix semble indiquer qu'il ne s'agissait pas d'un travail de grande importance [2].

Depuis cette époque jusqu'en 1785, l'œuvre paraît avoir été laissée en repos. On ne constate pendant ces deux siècles, ni restauration, ni enlèvement. On raconte que Joseph II, visitant l'église de Saint-Bavon, fut scandalisé des volets d'Adam et Ève et, comme dit M. Michiels, « on prit pour des ordres ses remarques saugrenues, et on ferma servilement les ailes. »

Cette anecdote a été rapportée, en premier lieu, si nous ne nous trompons, par M. L. de Bast. « Ce monarque, dit-il, exprima son étonnement de voir exposée dans une chapelle de ce temple une production aussi peu décente, disait-il ; et voilà peut-être la

---

[1] Item betaelt Franchois Hoorebaut van zulx als hy verleyt hadde int 'draghen van de twee stux vande tafel van Adam ende Eva, van up stadthuis tot in de kercke, ii sch. gr. (KERVYN, *Les églises de Gand*, t. 1 ; p. 53, note.)

[2] Item betaelt M. Vanden Heuvel, over het schoonmaecken vande schilderye van Adam en Eva, per billet. ord. ende quit. iii lib. gr. (KERVYN, *op. cit.*; p. 53.)

souree du mal qui nous a fait perdre ces chefs-d'œuvre; car, depuis cette époque, les volets des tableaux sont restés fermés, et c'est à cette même tradition qu'il faut attribuer qu'ils n'ont pas été replacés, lorsque les tableaux ont été renvoyés de Paris, et détournés par la suite de leur destination primitive [1]. » Sans vouloir contester l'authentieité du fait, nous ferons remarquer qu'il y a, en tout cas, erreur de date. Ce n'est pas en 1785 que Joseph II vint à Gand, mais en 1781. On a décrit minutieusement le voyage dans les Pays-Bas de « mon frère le sacristain, » comme l'appelait Frédéric II, et la *Gazette van Gend* relate les détails de son séjour à Gand, le 17 juin 1781; mais nulle part, il n'est question de l'ineident du table u.

En admettant que le fait soit vrai, il semble qu'il eût suffi de détacher seulement les deux volets d'Adam et Ève; mais dans le récit de M. de Bast, paraphrasé plus explicitement encore par M. Michiels, il est bien question de l'enlèvement de *tous* les volets. Nous ne comprenons pas la nécessité de cette mesure et nous ne eomprenons pas davantage comment, quelques années plus tard, quand le pays s'insurgea contre le monarque, on n'ait pas remis ces volets en place. Il y a done lieu de douter qu'à eette époque, on ait détaché autre chose que les panneaux d'Adam et Ève.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre ne resta pas longtemps entière. En 1794, dit M. de Bast, les panneaux du milieu furent emportés par les commissaires français, « peu de temps après, les volets qu'ils n'avaient pas enlevés furent mis en lieu de sûreté. M. Denon, directeur du Musée de Paris, fit des instanees pour obtenir ces volets, et fit même offrir en échange des tableaux

[1] *Messager des sciences de Gand*, 1825; p. 164.

de Rubens; mais M. l'évêque Fallot de Beaumont, administrateur éclairé, ne voulut jamais y consentir, sachant apprécier que ces peintures avaient un double intérêt pour la ville de Gand. »

Les panneaux transportés à Paris figurèrent au Musée central des arts, dans cette immense réunion de chefs-d'œuvre, formée des dépouilles enlevées aux pays conquis par les armées de la République. Ils sont cités dans la notice des tableaux, etc., exposés dans la grande galerie, dont l'ouverture a eu lieu le 18 germinal an VII, sous les nos 278 à 281.

A la chute de l'empire, les dépouilles des peuples vaincus revinrent, en partie, aux lieux d'où elles avaient été extraites. Les commissaires des Pays-Bas, envoyés à Paris pour procéder à la réception des objets restitués, expédièrent à Gand les panneaux des Van Eyck : ces panneaux furent déposés provisoirement à l'Académie royale de dessin et rendus ensuite à l'église. Le gouverneur de la Flandre porta à cette occasion un arrêté que nous croyons devoir reproduire, comme une preuve nouvelle de la sollicitude dont on entourait ces chefs-d'œuvre.

« LE CONSEILLER D'ÉTAT, GOUVERNEUR DE LA FLANDRE « ORIENTALE,

« Vu l'arrêté de S. E. le commissaire général de l'instruction, des sciences et des arts, en date du 3 du courant, relativement à la destination des tableaux récupérés sur la France et appartenant à cette province, ensemble les décrets de Sa Majesté, des 6 octobre et 25 novembre dernier,

« ARRÊTE : ART. 1er. Les tableaux dont la description et la propriété sont relatées dans l'état annexé au

présent arrêté et qui sont aujourd'hui déposés à l'Académie royale de dessin à Gand, seront restitués aux églises ci-après dénommées, savoir : à l'église de Saint-Bavon à Gand, nos 1, 2, 3, les trois tableaux représentant *Dieu le Père, la Vierge et saint Jean-Baptiste*, peints par Jean Van Eyck.

« 4. L'*Adoration de l'Agneau*, peint par Van Eyck.

. . . .

« Art. 5. Les restitutions autorisées par le présent arrêté se feront sous la condition expresse que les tableaux rendus ne pourront jamais être aliénés sans l'autorisation du gouvernement, et il sera fait mention de cette clause particulière dans les procès-verbaux mentionnés à l'article précédent.

« Art. 6. MM. les maires des villes de Gand, Alost et Termonde veilleront à la conservation et à l'entretien de ces objets d'art, concurremment avec la direction des églises où ils seront déposés.

« Art. 7. Les maires des villes susnommées nous feront un rapport à la fin de chaque année de l'état dans lequel ces tableaux se trouvent pour être par nous transmis à S. E. le commissaire général de l'instruction, des sciences et des arts.

« Fait à Gand, le 2 mai 1816.

« *Signé* De Coninck. »

Le 10 mai 1816, les précieux panneaux furent de nouveau replacés sur l'autel, mais on ne sait pourquoi l'on n'y remit pas en même temps les volets que l'on avait cachés en 1794, pour les soustraire aux commissaires français. Cette négligence fut la cause d'un malheur irréparable.

Pour en faire le récit, nous laisserons la parole à M. L. de Bast.

« Peu de temps après, pendant l'absence de M. l'évêque de Broglie, qui s'était retiré en France, l'administration du diocèse de Gand fut dirigée par un vicaire-général, à qui l'esprit national et l'honneur de l'école flamande étaient fort indifférents[1]. Un marchand de tableaux[2] se présente, et, comme le proverbe dit qu'*il est bon de pêcher en eau trouble,* on fait croire aux personnes chargées de la direction de l'église que ces volets n'ont d'autre mérite que leur ancienneté; qu'il n'était plus d'usage de placer des volets aux tableaux et que d'ailleurs les sujets n'avaient rien de commun avec les peintures intérieures; enfin, que c'était le moment de s'en défaire favorablement!... On a la faiblesse de se laisser séduire, sans s'apercevoir qu'on était le jouet de quelques spéculateurs, et les parties les plus intéressantes de cette noble composition furent ravies à la Flandre, par la faute de l'étranger qui se trouvait à la tête du diocèse et qui aurait dû empêcher l'aliénation de cette merveille de l'art du XVe siècle. L'acquéreur traita l'affaire avec beaucoup de mystère, et ce ne fut que le lendemain du départ des tableaux, que nous apprîmes l'adroite supercherie avec laquelle on était parvenu à mutiler la production la plus précieuse de la renaissance des arts. Nous en informâmes M. Van Hulthem, alors greffier de la deuxième chambre des états-généraux; il fit faire de suite des perquisitions conjointement avec M. le comte de Lens, alors bourgmestre de Gand, qui s'était rendu à Bruxelles pour faire mettre arrêt sur cette espèce de larcin; mais tous les moyens de l'intrigue ayant été employés pour le soustraire à la recherche de l'administration,

---

[1] Il se nommait Jacques Pierre Le Surre.
[2] M. L. J. Nieuwenhuys, décédé à Bruxelles, en mars 1862.

leurs démarches demeurèrent sans succès. Un procès fut intenté aux vendeurs ; leurs moyens de défense, quoique faibles, l'ayant fait traîner en longueur, l'affaire n'a pas eu d'autres suites, depuis que ces objets sont passés en des mains étrangères. Au surplus, l'ancien vicaire général s'étant retiré du pays, après le décès de M. de Broglie, le signataire de la quittance, en sa qualité de trésorier, serait devenu seul responsable d'une vente dont il n'était pas l'auteur. »

Les volets avaient été cédés à M. Nieuwenhuys pour la somme ridicule de 3,000 florins. Ce marchand les vendit, à M. Solly, pour la somme de 100,000 francs selon les uns, de 80,000 selon les autres. Le roi de Prusse acquit plus tard la collection de l'amateur anglais pour 1,875,000 francs. Il paraît que dans cette somme les volets de Van Eyck figurent pour une somme estimative de 400,000 francs.

L'œuvre gantoise fut donc mutilée pour toujours. Si le droit qui régit les actions des individus était le même qui règne entre les gouvernements, nul doute que l'État prussien n'eût été obligé de nous rendre ces précieux objets. On n'ignorait plus en Europe qu'ils avaient été vendus sans droit et exportés du pays d'une manière subreptice. Si le souverain qui régnait alors en Belgique et qui était allié à la famille royale prussienne eût essayé, par voie diplomatique, de les racheter, peut être eût-on réussi...

En 1822, un nouveau malheur menaça les panneaux qui nous restaient encore. Le 11 septembre, un incendie, attribué à l'imprudence d'un plombier, se manifesta dans les toits latéraux de la haute église et exerça les plus grands ravages précisément au-dessus de la chapelle de *l'Agnus Dei.* « Ce fut par une pluie de plomb fondu entremêlé de cendres brûlantes, dit M. de

Bast, que nous avons fait ôter le tableau, non sans danger pour les personnes qui escaladèrent l'autel, et qui, sans échelles et sans outils, étaient obligées de descendre ces tableaux qui sont d'une grande pesanteur. »

Depuis cet incendie, l'histoire de l'*Agnus Dei* se borne à des rapports administratifs et à des restaurations. Mais cette histoire est encore assez curieuse : ces pièces officielles nous démontrent que désormais on suivra à l'égard des chefs-d'œuvre artistiques une nouvelle ligne de conduite, et témoigne du zèle et de la vigilance de ceux que l'autorité en a nommé les tuteurs. L'histoire des nettoyages et des restaurations est pleine d'enseignements aussi.

On nous saura gré peut-être de publier quelques-unes de ces pièces.

Nous avons vu que les maires des villes auxquelles on avait restitué des objets d'art, étaient obligés de faire un rapport annuel sur l'état de ces tableaux. Cette prescription paraît être tombée en désuétude de bonne heure.

Mais il fut institué à Gand une commission pour la conservation des objets d'art, commission composée des hommes les plus dévoués et les plus intelligents, et qui avait accepté la surveillance de tout ce que la capitale de la Flandre posséde de plus précieux. Le retable de Saint-Bavon fut tout naturellement le principal objet de leur sollicitude. Voici, dans son style un peu rude, l'un des rapports présentés à cette commission : il est l'œuvre de M. L. de Bast, le studieux investigateur de l'histoire des Van Eyck, l'homme à qui revenait de droit la mission de protéger les œuvres de ces grands artistes :

« Messieurs, en vertu des décrets de Sa Majesté le roi,

en date du 6 octobre et 25 novembre 1815, les tableaux récupérés sur la France et appartenant anciennement à l'église Saint-Bavon ont été restitués à cette église le 10 mai 1816, sous la condition exprimée dans l'art. 6 de l'arrêté de S. Exc. le Gouverneur de la Flandre orientale, par laquelle le maire de la ville de Gand veillera, concurremment avec la direction de l'église, à la conservation et à l'entretien de ces objets.

« En 1822, lors de l'incendie de la toiture latérale de l'Église, ces tableaux ont couru les plus grands dangers, non-seulement par les risques du feu, mais encore par leur enlèvement spontané de la place qu'ils occupaient, et ils se trouvent en ce moment dans un état de dégradation qui réclame une restauration soignée.

« Le tableau qui a le plus souffert est l'*Adoration de l'Agneau* et les trois tableaux qui couronnent cette composition, chef-d'œuvre des frères Van Eyck.

« Le panneau du grand tableau a été fendu d'un bout à l'autre, lorsqu'on a été obligé de le retirer, par la force, de l'autel. Ensuite, ces tableaux replacés provisoirement, ont été cloués dans leurs châssis, ce qui, pendant la sécheresse de l'été dernier, a empêché le jeu du bois et a causé une fente à travers la partie de peinture la plus délicate du panneau principal. Exposés depuis dix ans aux rayons ardents du soleil, la couleur en est devenue si sèche, qu'elle est sujette à s'écailler par l'humidité, si on les replace dans l'état où ils se trouvent maintenant; car depuis l'époque où ils ont été privés de leurs volets, ils ont plus souffert que pendant les quatre siècles qui l'ont précédée.

« Pour mettre ces tableaux en état d'être conservés à la postérité le plus longtemps possible et les préserver d'une destruction totale, il serait urgent :

« 1° D'en ôter le vernis avec la plus grande précau-

tion et de les faire restaurer dans les endroits qui ont le plus souffert, par un homme intelligent et prudent et qui sache respecter religieusement les traces du pinceau de l'artiste célèbre à qui nous devons cette belle et intéressante production.

« 2o De les enchâsser dans leurs cadres de manière que les panneaux exposés, pendant une partie de l'année, à un air extrêmement humide, et, une autre partie de l'année, à une chaleur excessive, puissent s'étendre et se retrécir sans rencontrer de la résistance.

« 3o Que les tableaux replacés soient recouverts d'un rideau.

« Laisser dans cet état déplorable et continuel de dégradation l'une des productions de peinture les plus intéressantes qui existent en Europe, serait un blâme dont la postérité ne nous excuserait jamais; déjà des reproches amers nous ont été adressés publiquement par les savants et les amateurs de Berlin et de Londres, qui sont venus successivement déposer leurs hommages au pied de ce chef-d'œuvre du régénérateur de la peinture.

« Pour avoir une idée certaine de l'état de ces tableaux, je me suis adressé à l'artiste que l'opinion publique désigne comme le plus expérimenté dans cette partie, pour faire un essai sur un des panneaux qui avaient le moins souffert, *la Vierge*.

« Malgré la renommée de ce peintre (M. Lorent), j'ai voulu m'assurer de son travail en allant journellement voir ce qu'il faisait et en priant M. Schultz, peintre allemand, enthousiaste des ouvrages de Van Eyck, et envoyé à Gand par la cour de Berlin pour y copier plusieurs tableaux de cette composition, à bien vouloir surveiller la restauration du panneau confié à M. Lorent avec l'agréation de MM. les vicaires.

» Cette restauration a eu lieu dans le local attenant à l'église, le même où M. Schultz faisait ses copies. J'ai cru que cela était indispensable ; et, si on se décide à faire restaurer ces tableaux en entier, il serait urgent de le faire sous les yeux d'un membre de la commission, car ces messieurs ont tant de vanité et se font une si grande illusion sur leur talent, que la plupart ne rougissent pas de nous proposer de repeindre à moitié les plus beaux ouvrages de Rubens, de Van Dyck, de Memling ou de Van Eyck, et de vous défier d'y reconnaître d'autre pinceau que celui de ces célèbres peintres. M. Lorent, s'en tenant à retoucher les parties de ce tableau qui avaient le plus souffert, s'est parfaitement bien acquitté de ce travail ; je n'en juge pas seulement par moi-même, mais M. Schultz et ensuite plusieurs autres artistes allemands, qui s'entendent parfaitement en cette partie et qui travaillent à Berlin à la restauration des tableaux de la collection d'anciens maîtres de la galerie du roi de Prusse, ont confirmé la bonne opinion que je m'en était formée.

» Pour donner à M. Lorent toute la facilité et pour ne le borner en rien, on lui a laissé faire ce travail en journées. Il y a mis huit jours et a compté 120 francs ; ce qui revient à 15 francs par jour.

» Lorsqu'en 1822, MM. les chanoines lui témoignèrent le désir de connaître la somme que devrait coûter la restauration de la composition entière, il la fixait à 1,000 francs, ce qui est la cause principale pour laquelle ces tableaux sont restés dans cet état et qui m'a fait faire l'essai par journée sur le tableau de *la Vierge*, espérant que le travail qu'il y aurait fait lui-même aurait pu l'engager à diminuer son prix. Il en demande actuellement 700 francs. J'ai communiqué cette offre à MM. les chanoines qui l'ont cru trop

élevée pour lui laisser continuer l'ouvrage, et ils m'ont chargé de prendre des informations chez d'autres restaurateurs pour connaître leur prix et leur opinion sur ce travail ; à cet effet, j'ai fait appeler M. Van de Vin pour les examiner aussi, et il a demandé pour les restaurer *comme il faut*, dit-il, 400 francs. Peut-être si on s'adressait à d'autres, il pourrait y avoir encore une diminution sensible; mais, comme il s'agit de bien faire, j'ai pensé devoir me borner à ces deux artistes. On vante aussi beaucoup la manière de nettoyer ou d'enlever les anciens vernis de tableaux, de M. Bordeaux ; si peut-être on employait ces diverses personnes à la fois, il serait possible qu'on parviendrait à faire un bon ouvrage. Toutefois, je laisse à la sagesse de la commission à déterminer la marche à suivre dans cette question. D'après tout ceci, il paraît que la somme de 300 florins suffirait pour couvrir ces dépenses, et mettre la commission, la régence de la ville et la direction de l'église, à l'abri de tout reproche, et conserver ainsi un ouvrage dont la valeur devient inestimable depuis qu'un souverain étranger vient de payer, seulement pour les volets, une somme exorbitante, et vient aussi de faire copier à grands frais les parties qui lui manquent de cette composition.

« Deux autres tableaux qui, il y a douze ans, ornaient également le Musée central de Paris, et qui se trouvent actuellement dans la même église, demandent aussi quelques réparations, moins considérables, il est vrai, mais comme l'art. 7 de l'arrêté susmentionné ordonne de faire annuellement à S. Exc. le Gouverneur de la province, qui ensuite le transmet à S. Exc. le Ministre de l'Intérieur, un rapport détaillé sur l'état dans lequel ces tableaux se trouvent, j'ai

pensé, Messieurs, que je devais aussi mentionner, dans ce rapport, ces deux ouvrages, dont l'un appartient au pinceau du maître de l'illustre chef de l'école flamande (Otho Vœnius) et représente la *Résurrection de Lazare;* l'autre *Jésus au milieu de ses disciples*, par François Pourbus.

L'arrêté prescrit bien au premier magistrat de la ville et à la direction de l'église, de veiller à la conservation et à l'entretien de ces objets, mais il n'indique pas le moyen pour couvrir les dépenses que l'entretien et la conservation pourraient occasionner. Il résulte de là que ces tableaux resteront peut-être encore longtemps dans le même état, si on n'assigne de fonds particuliers ou si on ne désigne l'administration qui doit y pourvoir, ou si on ne tâche de trouver un artiste qui ait le talent et le patriotisme de faire cet ouvrage pour la somme que MM. les chanoines ont de disponible pour cet objet.

Depuis la création de notre commission, la charge de veiller à la conservation de ces objets est devenue tout à fait de son ressort, et c'est sur nous que tomberait en quelque sorte toute la responsabilité qui pourrait en résulter; en conséquence, Messieurs, j'ai cru de mon devoir de vous en informer, afin que la Commission prenne les mesures qu'elle jugerait convenables.

« Gand, le 16 novembre 1826.

L. DE BAST. »

La même année 1826, la Commission fit un nouveau rapport plus pressant à la fin duquel on lit cette phrase : « et ces messieurs (probablement les membres du chapitre) veulent justifier la vente illicite des volets, en disant qu'il vaut mieux les avoir soignés et conservés dans toute leur beauté au Musée de Berlin, que de les voir dépérir dans la cathédrale de Gand. »

Le 7 janvier 1828, les restaurations n'étaient pas encore faites. La commission adresse un rapport à la régence, dans lequel elle dit que si l'on ne se hâte, il est fort à craindre de voir ces précieux panneaux perdus pour la ville et pour l'art.

Le 14 mars, à la demande du gouverneur de la province, la commission fit un rapport à la régence, d'après lequel elle estimait la dépense de la restauration à 500 florins, sur lesquels la fabrique pouvait en donner 100. Le 18 mars, le collége des bourgmestre et échevins autorisa la restauration, se faisant fort de demander au conseil de régence les 400 florins indispensables.

Dans la séance du 7 avril suivant, la commission statue :

On proposera à MM. les chanoines de faire la restauration des tableaux de Van Eyck, dans la maison de M. de Thiennes, un seul à la fois. M. Lorent suppose devoir travailler au Christ et au saint Jean, vingt-six à trente jours au plus, à raison de 15 francs par jour. Il suppose aussi que l'*Agneau* demandera égalcment une quinzaine de jours. Il se mettra à l'ouvrage le 28 avril. Les jours se comptent depuis huit heures du matin jusqu'à six heures du soir.

Le mandat de payement fut donné le 6 octobre 1828, et la commission lui témoigna sa satisfaction de son travail [1].

---

[1] Voici le texte de la note fournie par ce restaurateur à la journée.

Note des restaurations faites par moi, Jean F. Lorent, peintre, à Gand, par ordre de la commission des beaux-arts de Gand, aux tableaux des frères Van Eyck de Saint-Bavon :

1825 10 jours pour *la Vierge.*
1828 12 jours pour *Dieu le Père.*
15 jours pour *le saint Jean.*
18 jours pour *l'adoration de l'Agneau.*

55 total de journées (*sic*), à raison de 15 francs par jour,

Les volets d'Adam et Ève n'avaient pas fait partie de la restauration faite en 1828. Voici ce que nous lisons à leur sujet dans un nouveau rapport de l'année 1834 :

« Quant aux objets d'art les plus importants et qui réclament impérieusement des moyens de conservation, nous citerons les deux précieux tableaux d'*Adam et Ève,* par les frères Van Eyck; ils gisent dans les greniers de la cathédrale de Saint-Bavon, et y sont relégués à cause de certaine nudité qui ne permettrait plus qu'on les expose dans une église : mais il serait à désirer qu'ils ne fussent pas perdus pour la science et qu'on pût les déposer dans l'un ou l'autre musée de Gand. On se rappellera que les autres volets de l'*Agneau de l'Apocalypse,* vendus en 1817, par des personnes qui n'en connaissaient pas le prix, pour la somme de 6,000 francs, furent revendus un an après, à Bruxelles, 100,000 francs et passèrent enfin dans la galerie du roi de Prusse pour le prix de 410,000 francs. »

Cette réclamation n'obtint aucun succès. La fabrique conserva les deux volets proscrits et les cacha de mieux en mieux. Quant au retable, il continua à faire l'admiration des visiteurs. Le règne de l'école pseudo-antique de David était fini, une renaissance nouvelle avait remis en honneur l'étude des maîtres originaux du moyen âge. De toutes parts on venait s'incliner devant les merveilles des vieux peintres flamands. Ce mouvement artistique ne contribua pas peu à forcer les administrations de veiller avec plus de soin que jamais sur les trésors qui leur étaient confiés.

---

fait 825 francs, représentant fl. 389-81 des Pays-Bas. La besogne a été terminée le 23 juin 1828.

Pour acquit, à Bruxelles, le 20 novembre 1828.

J. Lorent, père.

A Gand, particulièrement, la commission des beaux-arts continua avec un redoublement de zèle sa mission de surveillance.

En 1858, elle signala de nouveau des détériorations au tableau de l'Agneau. Le bureau des marguilliers, par une adresse à l'évêque du 19 février, déclare « qu'ils n'ont pas cru devoir conclure des remarques faites par MM. les délégués, que le tableau des frères Van Eyck ait besoin de réparations urgentes. »

La commission insista. Dans deux visites faites au chef-d'œuvre, elle constata très-minutieusement les parties endommagées, soit par le temps, soit par des restaurations antérieures. Le 12 avril 1858, elle adresse une note aux bourgmestre et échevins et transmet le procès-verbal des délégués. Dans l'entretemps, une notice sur l'état du tableau avait été communiquée à l'académie de Belgique par M. de Busscher. (*Bulletins*, 2e série, t. IV, no 4.) Cette notice contient tout l'historique des démarches pour arriver à la restauration.

La fabrique, sans s'opposer à ce travail, prétendit le faire exécuter elle-même. Dans une lettre adressée à l'évêque le 10 octobre 1858, elle annonce que « quelques tableaux de grands maîtres décorant son église venaient de subir les restaurations reconnues nécessaires et qu'elle avait l'intention de faire restaurer également l'œuvre des frères Van Eyck, par un artiste de confiance, au moyen de souscriptions à recueillir dans la paroisse. »

Cette lettre fut communiquée à la commission des monuments de Gand, le 24 février 1859. Celle-ci, dans un rapport très-bien motivé, en date du 14 mars suivant, fit observer que « des restaurations faites dans ces conditions n'offraient pas les garanties dont le règle-

ment existant sur la matière a voulu les entourer, " et demanda que " tous les intervenants arrêtassent de commun accord les moyens les plus efficaces pour conserver encore longtemps un des chefs-d'œuvre les plus précieux de notre glorieuse école. "

Mais la fabrique, ne tenant aucun compte de ces observations, fit ôter les tableaux et se mit en devoir de les faire restaurer. La commission des monuments, par une lettre du 12 mai 1859, revint à la charge auprès du conseil communal, pour que celui-ci interposât son autorité afin de rappeler la fabrique à l'exécution des règlements. Mais tous ses efforts furent inutiles, la restauration se fit sans contrôle de sa part. Heureusement, cette restauration se fit d'une manière convenable.

Depuis lors, eut lieu un nouveau démembrement de l'œuvre de Van Eyck. Les volets d'Adam et Ève, cachés dans une des dépendances de l'église, en sortirent pour se rendre au musée de la capitale.

Depuis longtemps, on avait signalé le triste abandon de cette partie de l'œuvre, et le gouvernement, qui n'avait aucune action sur la fabrique de l'église, ne trouva qu'un moyen de les tirer de l'oubli, celui d'en faire l'acquisition.

Les premières démarches de la part du gouvernement pour obtenir de la fabrique de Saint-Bavon la cession des deux volets *Adam* et *Ève*, remontent à 1858. Dans la séance du 12 décembre 1858, de la commission des monuments de Gand, M. Canneel " entretient la commission d'une rumeur publique concernant le tableau des frères Van Eyck. D'après cette rumeur, le gouvernement aurait proposé à la fabrique de Saint-Bavon de lui vendre les deux volets Adam et Ève pour la somme de 8,000 francs, et la fabrique aurait

répondu qu'elle les cèderait à raison de 100,000 fr. »

La commission fit d'énergiques protestations; malheureusement, en présence d'attributions mal définies, elles n'aboutirent pas.

Plus tard, cette cession s'opéra par un concours de circonstances fortuites. Vers la fin de 1860, celui qui écrit ces lignes signala à M. le secrétaire de la Société des beaux-arts de Gand, l'existence de la copie faite par Coxcie des six volets manquant à l'*Agnus Dei* et l'engagea vivement à les faire acquérir par la ville de Gand, afin de compléter l'œuvre des frères Van Eyck.

Le secrétaire, M. F. Van der Haeghen, dans une séance du 16 décembre 1860, fit donc connaître à la commission que les volets étaient en la possession de M. Nieuwenhuys, marchand de tableaux à Bruxelles, lequel était disposé à les céder à un prix raisonnable. La commission fut d'avis d'appeler immédiatement sur ce point l'attention du collége. Ce qui fut fait.

Et, d'après les premiers pourparlers, il parut si évident que la ville ne laisserait pas perdre cette occasion de compléter l'œuvre des Van Eyck, que l'intermédiaire officieux n'hésita pas à arrêter les tableaux chez le vendeur, afin qu'il n'en disposât point.

Cependant la ville ne se décida pas. Une négociation qui menaçait de devenir interminable eut lieu entre la régence de Gand et la fabrique de l'église : les volets pouvaient d'un jour à l'autre être vendus et sortir du pays, et c'eût été une faute nouvelle, après la vente inconcevable de 1816, que de ne pas acquérir cette copie célèbre aussi dans l'histoire, et qui, jusqu'à un certain point, pouvait consoler les amis des arts de la perte de l'original.

En présence de cette apathie, il n'y avait pas à hésiter. On eut recours au ministère de l'intérieur. Le

ministre et le directeur des beaux-arts comprirent de suite qu'il y avait urgence. Reprenant une idée antérieure, l'administration se mit en rapport avec la fabrique et négocia pour en obtenir les deux panneaux d'Adam et Ève en échange des six volets acquis du marchand, et d'autres appoints à convenir. Malgré l'opposition énergique de la commission des monuments et des sociétés artistiques et littéraires de Gand, ces négociations aboutirent, et un arrêté royal du 22 juin 1861 en fit connaître le résultat au pays. Voici, d'après le journal officiel, les conditions de cette cession :

« Léopold, etc. Vu la convention arrêtée, le 19 avril 1861, entre les délégués de notre ministre de l'intérieur et ceux du conseil de fabrique de l'église cathédrale de Gand, convention ainsi conçue :

« Art. 1er. Le conseil de fabrique cède, en pleine propriété, au gouvernement belge, pour le Musée de l'État, à Bruxelles, les deux volets représentant *Adam et Ève*, peints par Hubert Van Eyck, et qui se trouvent actuellement dans la sacristie de ladite église. Cette cession se fait aux conditions ci-après détaillées :

« Art. 2. *a*. Le gouvernement acquerra et remettra gratuitement à la cathédrale de Gand, les six panneaux peints par Michel Coxcie, d'après Hubert Van Eyck, qui se trouvent actuellement en la possession du sieur Nieuwenhuys, à Bruxelles [1] ;

« *b*. Il fera exécuter dans les six mois, par un artiste dont le choix sera convenu entre le département de l'intérieur et le conseil de fabrique, une copie des

---

[1] Fils de J. G. Nieuwenhuys, qui acquit et exporta, en 1816, les six volets actuellement à Berlin. Les copies de ces volets, par Coxcie, ont été payées au fils plus du double de la somme que le père a donnée pour les originaux !

panneaux, conforme à l'original, des tableaux représentant *Adam et Ève*, et de leurs revers, avec les modifications qui seraient indiquées par le conseil de fabrique de la cathédrale, auquel cette copie sera également cédée gratuitement;

« *c*. Le gouvernement fera adapter, à ses frais, les huit panneaux susdits au tableau principal; ces panneaux seront munis des gonds et des serrures nécessaires;

« *d*. Le gouvernement interviendra, jusqu'à concurrence d'une somme de 50,000 francs, dans les frais d'exécution des vitraux peints à placer dans les croisées au-dessus du maître-autel de l'église, dans les deux grandes croisées du transept, etc., ou dans la dépense d'autres travaux d'art à exécuter dans l'intérieur de la cathédrale . . . .

« Sur la délibération, en date du 22 avril 1861, par laquelle le conseil de fabrique approuve la convention dont le texte précède;

« Sur les avis de M. l'évêque du diocèse de Gand et de la députation permanente du conseil provincial de la Flandre orientale, datés respectivement du 22 et du 27 avril 1861;

« Vu l'arrêté royal du 16 août 1824;

« De l'avis de notre ministre de l'intérieur et sur la proposition de notre ministre de la justice,

« Nous avons arrêté et arrêtons :

« Art. unique. La convention ci-dessus mentionnée est approuvée. »

Depuis ce temps, les précieux volets sont au Musée de Bruxelles. L'artiste chargé par le gouvernement d'en faire la copie avec les « modifications » indiquées par le conseil de fabrique est M. V. Lagye.

Espérons que ce démembrement sera le dernier et que les belles parties qui nous restent du chef-d'œuvre de l'art, ne quitteront plus jamais l'autel au-dessus duquel elles rayonnent.

Le Couple de nouveaux mariés, t. I, pp. 64 et 84. Ce tableau, un des plus exquis de Jean Van Eyck, passait généralement pour représenter le peintre et sa femme. Dans l'appendice, nos auteurs ont parfaitement établi que les deux personnages dont ils offrent les portraits, sont Jean Arnoulphin et sa femme. M. Weale, longtemps après Crowe et Cavalcaselle, reproduit la même attribution. Il répète les arguments de ces derniers, mais il ajoute quelques détails sur les personnages du tableau, tirés sans doute des archives de Bruges. « Jean Arnolphini paraît s'être établi à Bruges en 1420. Il épousa Jeanne de Chenany... Il fut créé chevalier et fut membre du conseil et chambellan de Philippe l'Asseuré (qualificatif donné par l'auteur à Philippe le Bon d'après les vieux chroniqueurs). Il décéda le 11 septembre 1472. »

M. de Laborde dans la *Renaissance des arts à la cour de France* avait fait de ce tableau une description tellement erronée qu'il faut croire qu'il s'est embrouillé dans ses notes. M. Weale, en refutant longuement cette description et le roman de M. de Laborde, s'est donné une peine bien inutile, selon nous, car il a été décrit plus d'une fois, et entre autres, par nos auteurs, avec la dernière exactitude.

Le tableau d'autel du Musée de Santa Trinidad, à Madrid, (p. 91.) Cette œuvre que nos auteurs regardent comme une des œuvres capitales de *Jean* Van Eyck, est attribué à *Hubert*, par M. Passavant. (*Die Christliche Kunst in Spanien*. Leipzig, 1853, pp. 126-127.) M. Waagen qui avoue n'avoir pas vu le tableau, adopte l'opinion de

M. Passavant d'après le caractère des têtes, la facture des mains, le goût dans les draperies, qu'il a pu étudier sur un *admirable* dessin au trait du tableau de Madrid, dessin qui se trouve au cabinet des estampes à Berlin. (*Handbook of painting*, t. I, p. 55.) M. Otto Mündler qui a vu et étudié cette œuvre dit qu'il ne peut absolument pas l'attribuer à aucun des Van Eyck; selon lui, elle est due à un artiste postérieur. (Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1e Aufl., t. II, p. 381, en note.)

Ces divergences prouvent, une fois de plus, combien sont incertains les caractères distinctifs de la peinture d'Hubert.

Le Dernier Jugement, de Dantzig (p. 98), dit M. Waagen, est, sans conteste, l'œuvre la plus importante de l'ancienne école flamande, après l'*Agnus Dei* de Gand. Il n'est pas étonnant qu'il ait vivement attiré l'attention des connaisseurs. Mais les attributions diverses qui se sont produites à son égard nous fournissent une preuve nouvelle de l'indécision des jugements formulés par les esthétistes, et de la réserve qu'il faut mettre à les accepter.

Ce tableau, dont le *Handbook of painting* de M. Waagen donne la gravure au trait, fut transporté à Paris, comme dépouille opime, en 1807, par les soins de M. Vivant Denon, et inscrit au catalogue du Musée, sous le nom d'Albert Van Ouwater. Pendant longtemps cette attribution ne trouva pas de contradicteurs. En 1815, le triptyque revint à Berlin et y fut exposé avec les autres œuvres d'art reconquises sur la France. Dans le catalogue de cette exposition, catalogue qui fut dressé par le directeur, M. Schadow, on l'attribua à Michel Wohlgemuth, par suite de la fausse interprétation d'un passage de l'*Histoire de Dantzig*,

par Reinhold Euricke, et malgré la différence très-appréciable entre la manière de Wohlgemuth et celle des maîtres flamands. Mais M. Hirt y remarqua une si grande analogie avec un tableau de Hugues Van der Goes, qui se trouve à Sancta-Maria-Nuova, à Florence, qu'il n'hésita pas à l'attribuer à ce maître [1].

En 1818, le triptyque reprit sa place dans l'église de Sainte-Marie, à Dantzig, et devint l'objet de nouvelles études. La tradition constante dans cette ville assure qu'il est l'œuvre des frères Van Eyck. Déjà en 1616, un registre de l'église disait « que le tableau avait été peint en Brabant, par Jean et Georges Van Eichen. » En 1739, cette tradition était rapportée de nouveau par Georges Von Fürst : « Il a été peint par deux frères, nommés Jacques et Georges Von Eichen, et ils y ont travaillé quarante ans [2]. » Cette tradition fut reprise et défendue par le professeur Büsching, qui constata, sur une pierre tumulaire qui se voit dans un coin du panneau central, l'existence d'un E majuscule entre deux points .E. Cet E était, selon lui, le monogramme incontestable des frères Van Eyck, et cette découverte, qu'il annonce avec des transports d'enthousiasme, doit clore toute discussion ultérieure [3].

L'opinion nouvelle fut adoptée par M. Fréd. Förster [4], et trouva ensuite un nouvel appui dans Mme Johanna Schopenhauer [5]. Cette dame, qui avait voué un véritable culte à la mémoire des deux grands artistes fla-

---

[1] *Ueb. d. diesjähr. Kunstaustellung auf der Akademie zu Berlin*, 1815.

[2] Herm. George von Furst, *Curieuse Reisen durch Europa* ; Sorau, 1739. Cité par Waagen, *Ueb. H. u. J. Van Eyck*, Breslau ; 1822, p. 247.

[3] *Kunstblatt*, 1821, n° 55. p. 218.

[4] *Die Sangerfahrt* v. Fried. Förster ; Berlin, 1818.

[5] Joh. Schopenhauer, *Joh. Van Eyck u. seine Nachfolger*. Frankf. a. m. 1822.

mands, et qui reconnaît que son amour pour les arts lui a été inspiré par ce tableau qu'elle avait admiré mille fois depuis son enfance, car elle était née à Dantzig, cette dame, après avoir étudié les œuvres incontestables de Van Eyck, au musée de Berlin et dans la galerie Boisserée, affirme que, pour elle, il n'y a aucun doute que le tableau de Dantzig ne soit des mêmes maîtres. Elle ajoutait même, qu'à son avis, l'œuvre était antérieure au retable de Gand.

Il existe sur le tableau une inscription qui joue un certain rôle dans l'histoire des attributions. Au premier plan, à gauche, sur la pierre d'un tombeau d'où une femme vient de sortir, on lit :

ANNO DOMIN. CCCLXVII IC IAC.

Selon Mme Schopenhauer, cette inscription semble avoir été tracée postérieurement, une autre main aurait aussi repeint la tête du Juste pesé dans la balance, et le second des trois anges qui sonnent de la trompette.

M. Waagen qui publia, dans la même année 1822, son savant ouvrage sur les frères Van Eyck, adopte pleinement l'opinion de Mme Schopenhauer, et affirme, qu'ayant fait également, en 1814, à Paris, une comparaison entre l'*Agnus Dei* et le retable de Dantzig, il n'y a pas de doute que ce dernier ne soit de la main de Van Eyck. Cependant, M. Waagen réfute l'opinion de M. F. Förster qui, en ajoutant un M au chiffre de l'inscription, en faisait l'année 1367, et l'appliquait à Van Eyck. Or, d'après Van Mander, Hubert naquit seulement en 1366, et Jean vint au monde beaucoup plus tard. Selon M. Waagen, il faut ajouter MC, et lire

---

[1] *Ueber Hubert und Johann Van Eyck.* Breslau, 1822, p. 247.

1467. Il en concluait que Jean vivait encore vers cette époque, ce qui était encore attesté par d'autres circonstances, et qu'il était impossible qu'Hubert y ait mis la main; cependant, tout en n'admettant point, avec M. Hirt, que l'œuvre tout entière soit de Hugues Van der Goes, il est extrêmement probable que ce peintre a aidé son maître Van Eyck, et qu'on peut lui attribuer les parties les moins achevées où l'on a cru reconnaître la manière d'Hubert. En outre, il émet la conjecture que le tableau a été peint pour une famille de Dantzig, en relations de commerce avec Bruges, et que cette famille en aurait fait don à l'église principale de sa résidence.

Telle était l'opinion de M. Waagen en 1822.

L'attribution à Van Eyck semble avoir prévalu jusqu'en 1841. M. Passavant s'avisa alors de reprendre celle du catalogue de Paris, et de conclure de nouveau en faveur d'Albert Van Ouwater [1]. Mais le directeur de l'académie de Dantzig, le professeur Schulz, combattit vivement cette opinion [2]. Ce qui n'empêcha point Kugler de l'adopter encore [3] en 1842.

Dans les remarquables conférences qu'il tint à l'université de Berlin, M. Hotho consacra une séance tout entière à l'étude approfondie du triptyque [4]. Considérant l'inscription de la pierre tumulaire, il fait remarquer combien il est hasardeux de vouloir former une date avec les chiffres qui s'y trouvent. L'addition d'un M et d'un C, pour former 1467, lui paraît tout à fait téméraire, attendu qu'il y a sur la pierre de la

---

[1] *Kunstblatt*, 1841. p. 39.
[2] *Ueb. Alterth. Gegenstande d. bild. Kunst in Danzig*, 1841.
[3] *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842, p. 746.
[4] *Geschichte d. deutsch. u. niederl. Malerei*, t. II, p. 122-145, Berlin, 1843.

place suffisante pour loger au moins le quatrième C. Il lui est impossible de trouver une explication raisonnable du chiffre de l'inscription. En tout cas, si on adopte 1467, elle ne peut se rapporter aux Van Eyck. Il combat également la conjecture de M. Waagen sur la provenance du tableau, et objecte que, si l'œuvre était des Van Eyck, l'on n'eût pas attendu trente ans avant de l'embarquer sur un vaisseau pour la conduire à l'étranger. Puisqu'elle est arrivée à Dantzig en 1473, ce qui est constaté, il est très-probable qu'elle a été exécutée peu avant cette date, soit entre les années 1470 à 1473.

Enfin, passant à une analyse raisonnée de l'œuvre en elle-même, M. Hotho conclut qu'elle est due à Memling, et l'une des plus admirables productions de son pinceau. Le savant iconophile, qui a étudié avec soin et à court intervalle les chefs-d'œuvre de Bruges et celui de Dantzig, émet son opinion avec une foi profonde et sincère, et elle mérite une attention toute spéciale.

Le nom nouveau inscrit sur le triptyque fut accepté avec le même empressement que l'avait été jadis celui de Van Eyck. Il passa dans la nouvelle édition du manuel de Kugler [1]. M. Waagen, oubliant ses affirmations précédentes, l'adopte dans son *Handbook of painting*, et se contente de dire que c'est l'œuvre la plus importante de Memling qui soit parvenue jusqu'à nous. Cependant, dans l'édition allemande du même livre, il ajoute que l'on y reconnaît l'influence de Thierry Stuerbout [2].

---

[1] Kugler, *Handbuch, bearb. v. W. Lübke*. Stuttg., 1861, t. II, p. 386.

[2] *Handbook of painting*, 1860, p. 97-99 ; — *Handbuch*, etc., p. 118.

En 1859, le célèbre triptyque fut le sujet d'une nouvelle étude historique et critique, par le baron Léopold von Ledebur [1]. Ce savant investigateur reprit la question dans toutes ses faces, et nous croyons qu'une analyse de son travail ne sera pas ici une addition inutile.

Il constate d'abord que nous savons aujourd'hui, d'après des sources certaines, que vers le temps de Pâques de l'an 1473, la galère hollandaise le *Saint-Thomas*, allant de l'Écluse en Angleterre, fut capturée par Paul Benecke, capitaine du navire « Peter von Dantzig » et conduite à Dantzig; sur cette galère se trouvait le triptyque qui était destiné à être porté en Italie.

Pour ce qui regarde la date de l'inscription, M. V. Ledebur rejette, avec raison, selon nous, la double addition d'un M et d'un C pour arriver à former l'année 1467; il veut bien admettre que le peintre ait supprimé le millésime, ce qui se faisait assez fréquemment à cette époque, mais il ajoute que l'on trouverait difficilement un second exemple de l'omission d'un autre chiffre.

En lisant donc la date de 1367, l'auteur suppose que le peintre a eu l'idée de faire allusion à la grande mortalité qui, selon les chroniques, eut lieu cette année-là, dans le Brabant, la Flandre, la Hollande, la Zélande et l'Artois. Cette allusion, en effet, n'est pas déplacée sur un tableau représentant le champ de la résurrection des morts.

Sur l'un des volets extérieurs on voit le portrait du donateur, accompagné de ses armoiries : d'or au lion de sable, à la bande d'azur [2].

---

[1] *Einiges über das berühmte Altarbild : Das jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig,* von Leop. Freih. von Ledebur. Berlin, 1859.

[2] Selon M. Hotho, la bande est d'argent (mit weissem leerem Balken).

Ces armoiries constatent immédiatement une branche bâtarde des comtes de Flandre. Or, entre tous les bâtards de Flandre de ce temps, l'auteur n'en connaît qu'un seul auquel le tableau puisse avoir appartenu, c'est le fils naturel de Louis de Male, Rodolphe de Flandre, qui fut tué en 1415, à la bataille d'Azincourt [1].

Nous ferons remarquer cependant que le père Anselme ne le mentionne point parmi les bâtards de Louis de Male.

Les armoiries de la femme présentent plus de difficultés : elles sont de gueules au lion (ou léopard) d'or, à la bande d'azur, chargée de trois tenailles (d'or, selon Hotho). Ces dernières sont un fait extraordinaire en héraldique; mais ce qui est tout à fait contre les règles, c'est de voir à droite, au-dessus de la bande, un compas entouré d'une banderolle, portant pour devise : POUR NON FALIR [2]. L'auteur, après une discussion très-ingénieuse, croit pouvoir conjecturer que ces armoiries appartiennent à la famille du Chastel.

M. von Ledebur attribue donc le tableau de Dantzig aux frères Van Eyck [3]. Et pour répondre à l'objection

---

[1] DELEPIERRE, *Précis analytique des documents de la Flandre occidentale*, t. 1er, p. CXLII.

[2] Voici comment M. Hotho décrit ces armoiries :

« Das beigefügte Wappen zeigt auf rothem Grunde einen gelben Löwen, von links nach rechts herunter mit einem blauen Queerbalken, in welchem drei gelbe Zangen. Neben dem Löwenkopf unter einer Krone steht ein geöffneter Zirkel, um den sich ein Papierstreifen mit dem Wahlspruch schlingt : *pour non faillir.* » (HOTHO, *op. cit.*, p. 143.)

[3] Voici comment M. de Ledebur établit cette conjecture :

« La famille Castiglione, dit-il, qui porte dans son écu un lion tantôt de gueules en champ d'argent, tantôt d'argent en champ de gueules, porte pour devise : *Pour non falir.* Or, il y eut au moyen âge de nombreuses relations entre l'Italie et la Flandre et même des émigrations de famille entre ces deux pays.

« Henri de Flandre, frère de Louis de Male, bisaïeul de Robert de Béthune, comte de Flandre, portait le titre de comte de Lodi. C'est

que, à la date extrême assignée à l'œuvre par les armoiries (1415), Jean eût été trop jeune, il diseute brièvement la question si controversée de l'époque de la naissanee de Jean, et y apporte deux arguments qui méritent considération. Le premier c'est que, vers 1418, lorsqu'il était attaehé à Jean de Bavière en qualité de *valet de chambre,* il devait avoir plus de dix-huit ans, eomme on le suppose quelquefois : l'auteur eite des exemples qui prouvent que ee titre était fort élevé à eette époque et ne se donnait qu'à des personnages marquants ou d'âge mûr.

Le second argument est plus délieat. S'appuyant sur une eonformité des noms, il eroit pouvoir identifier avec Jean Van Eyck, le peintre, Jan Van Hecke, échevin de Bruges, en 1396; Jan Van Eecke, en 1397-1401, et Jan Van den Eede (nom évidemment corrompu, dit-il), 1402; Jan Van der Eecken, 1403 [1]. Cette identifieation nous paraît difficile, sinon impossible à admettre.

Les questions diverses qui se rattachent au triptyque de Dantzig nous paraissent loin d'être épuisées. Celle qui eoneerne les donateurs, malgré l'ingénieuse et savante eonjecture de M. de Ledebur, ne nous satisfait pas eomplétement. Les armoiries de la donatrice semblent bien être en effet eelles de la famille Castiglione de Milan [2]; mais alors nous admettrions plutôt

à son époque que l'on remarque pour la première fois une famille du Chastel qui porte de gueules au lion d'or. Il suppose donc qu'un Castiglione serait venu en Flandre à la suite de Henri, comte de Lodi, et y aura traduit son nom en Du Chastel, probablement ce Gilles dou Castiel qui assista à la bataille de Cassel, en 1328. Celui-ci est peut-être le père de Gilles du Chastel, conseiller de Louis de Male et de Philippe le Hardi ; lequel Gilles aura eu une fille naturelle qui sera devenue l'épouse du bâtard Rodolphe. »

[1] Delepierre, *Précis analytique des documents des archives de la Flandre occidentale,* t. VII, pp. 79-84.

[2] *Voir* sur cette famille P. Litta, *Le famiglie celebri d'Italia.*

que le tableau a été peint directement pour quelque membre de cette famille, plutôt que de recourir à cette supposition toute gratuite, qu'un Castiglione serait venu s'établir en Flandre en y traduisant son nom par l'équivalent français du Chastel. Quant à l'écu du donateur, nous avouons n'avoir découvert rien de précis.

Pour la question d'attribution, nous croyons qu'en présence de tant de divergences, elle reste encore entière. Nous avions cru un instant que ce triptyque eût pu être le *Jugement dernier*, la dernière œuvre de Thierry Stuerbout, dont Hugues Van der Goes avait fait l'estimation ; mais, en présence des documents produits par M. Van Even, documents qui constatent encore son existence à Louvain, au milieu du XVI[e] siècle, il faut abandonner cette supposition.

Il est curieux de remarquer cependant que le navire capturé sur lequel se trouvait ce chef-d'œuvre, appartenait, avec sa cargaison, à Thomas Portinari, conseiller du duc de Bourgogne, le même qui fit exécuter par Hugo Van der Goes, le retable de Santa Maria Nuova à Florence, et dont il est parlé dans la biographie de ce peintre [1].

L'une des deux *Annonciations* dont il est question à la p. 99, a été vendue en mars 1862, à la vente des tableaux de M. Nieuwenhuys, père, et acquise, pour 3,000 francs, par M. François Nieuwenhuys, fils.

Le tableau d'autel de l'église de Saint-Martin, à Ypres (p. 102), a fait l'objet de quelques discussions. Comme cette œuvre est la dernière à laquelle l'illustre

[1] Tous les détails relatifs à la prise du navire et aux négociations qui en furent la suite se trouvent dans Caspar Weinreichs, *Danziger Chronik herausg.* von Th. Hirsch u. F. A. Vossberg. Berlin, 1855, in-4°, pp. 92 et suiv. — *Voyez* aussi pour l'histoire du tableau : A. Hinz, *Das Jüngste Gericht in d. S-Marien-Ober-Pfarkirche zu Danzig.* Danzig, 1859, in-8°.

artiste aurait travaillé, il n'est pas sans intérêt d'en donner ici l'histoire.

Dans un registre de la communauté des Frères gris d'Ypres, se trouve la note suivante : « En l'année 1445, maître Jean Van Eycken, peintre renommé, peignit, à Ypres, ce magnifique tableau qui fut placé dans le chœur de Saint-Martin, à la mémoire du révérend Nicolas Malchalopie (Van Maelbeke), abbé ou prieur du couvent de Saint-Martin, et qui est enterré devant ce monument [1]. »

M. Carton appelle ce renscignement un « témoignage contemporain. » Nous n'avons pas vu le registre dont il est tiré, mais il nous semble difficile à admettre que cettc note, qui contient plusieurs erreurs de détail, puisse remonter à la date qu'on lui donne. En effet, il est impossible que le tableau ait été peint, en 1445, par Jean Van Eyck, qui était mort depuis quatre ans. Le nom même de ce peintre est mal écrit, et il n'est guère probable qu'il eût été peindre ce tableau à Ypres. Joignez à cela la singulière orthographe du nom de Van Maelbeke, et constatons enfin qu'on n'y mentionne point la circonstance, assurément fort remarquable, que le tableau est inachevé.

L'ensemble de ce passage dénote une rédaction postérieure : évidemment, c'est un souvenir, une tradition qui est rapportée là.

Van Vaernewyck, dans le *Nieu tractaet*, etc. (*voir* plus haut, p. L), publié en 1562, en avait parlé dans les termes suivants : « A la prévôté (de Saint-Martin), on

[1] Anno 1445, heeft meester Joannes Van Eycken, een befaemden schilder, binnen Ypre geschildert dat overtreffelyk tafereel, t' welck gestelt wierdt in den choor van Sint-Maertens, tot een gedachtenis van den eerweerdigen heere Nicolaus Malchalopie, abt ofte proost van Sint-Maertens klooster, die daer voor begraven ligt. (CARTON, *Les trois frères Van Eyck*, p. 61.) *Messager des sciences*, etc. Gand, 1825 ; p. 168.

voit un tableau inachevé, et exécuté, dans le vieux temps, par Jean Van Eyck. » C'est la plus ancienne mention que nous en connaissons. Guicciardini le mentionne en deux mots : « A Ypres, il y a de lui une autre pièce, et belle et digne de mémoire. » Plus tard, dans l'*Historie van Belgis*, qui parut en 1574, Van Vaernewyck s'étend davantage sur cette œuvre :

« Dans l'église ou prévôté de Saint-Martin, dit-il, *était* conservé un tableau sur lequel on voyait une Vierge avec l'Enfant Jésus, et un abbé ou prévôt agenouillé devant elle. Les volets sont inachevés et ont chacun deux compartiments, où sont représentés le Buisson ardent, la Toison de Gédéon, la Porte d'Ézéchiel et la Verge d'Aaron, symboles de la virginité de Marie. Ce tableau est digne d'être admiré, il a été exécuté par maître Jean Van Eyck, dont les œuvres semblent plutôt être célestes qu'humaines [1]. »

Van Mander répète presque mot à mot le passage de Van Vaernewyck : « De Jean Van Eyck, dit-il, il *y avait* à Ypres, dans l'église et prévôté de Saint-Martin, un tableau de la vierge Marie, près de laquelle était un abbé priant : les volets étaient inachevés, et avaient chacun deux compartiments, avec divers symboles relatifs à Marie, tels que le Buisson ardent, la Toison de Gédéon et autres. Cette œuvre paraissait être plus céleste qu'humaine [2]. »

---

[1] In die kercke ende proostie van Sinte-Marten, wiert bewaert een tafereel, daer Ons Lieve Vrouwe met haer kindekin in ghefigureert staet, ende eenen abt oft proost daer voren knielende, de deuren zyn onvoldaen, ende hebben elck twee paercken als van den bernenden Eglentier, Gedeons Vlies, Ezechiels poorte, ende Aarons roede, die al op de maechdelicheyt van Maria corresponderen, wel besiensweerdich, oock ghemaeckt by meester Joannes Van Eyck, welcs werc meer hemelsch dan meinschelic schynt. (VAN VAERNEWYCK, *op. cit.*, p. 133.)

[2] Daer was van Joannes tot Iper, in de kerck en prostie van Sinte-Marten, een tafereel van een Mari-beeldt, waerby quam eenen abt

Le tableau dont il est question dans ces divers passages existe-t-il encore? Dans l'article Van Eyck de la Biographie des hommes remarquables de la Flandre occidentale, M. le docteur Mersseman donne les renseignements suivants :

« Ce monument, intéressant à plus d'un titre, avait été commandé par N. Van Maelbeke, prévôt de Saint-Martin, et était destiné à orner cet antique édifice. Quoique incomplète, cette œuvre fut conservée avec un grand soin et traversa toutes les vicissitudes et les agitations du XVI[e] et du XVII[e] siècle, sans subir la moindre atteinte. A la fin du siècle passé, peu de temps avant l'invasion des troupes de la république française, le dernier évêque d'Ypres, effrayé par la nouvelle des dévastations que ces soldats exerçaient partout sur leur passage, et craignant que le tableau de Van Eyck ne se perdît au milieu des troubles que l'avenir présageait à notre pays, le fit déposer dans son palais pour le sauver. Les événements obligèrent bientôt ce prélat à s'exiler du pays ; son palais et son mobilier, parmi lequel se trouvait le panneau de Van Eyck, furent vendus à l'encan comme biens du domaine, et le tableau fut adjugé à un boucher d'Ypres, à peu près pour la valeur du bois. La tradition assure que ce précieux monument allait être converti en rayons pour l'échoppe du boucher, lorsque M. Walweyn survint et l'acquit à un prix qui flattait la cupidité du détenteur, mais qui était bien loin d'atteindre la valeur de l'objet. Ce fut à M. Walweyn, d'Ypres, que MM. Bogaert achetèrent cette œuvre,

---

priant : de deuren waren onvoldaen, hadden elck twee percken, met verscheyden beteyckeninghen op Maria, als den brandenden Eglentier, Gedeons Vlies, en dergelycke. Dit werck gheleeck meer hemelsch als menschlyck te wesen. (VAN MANDER, fol. 202.)

échappée, comme par miracle, à la destruction. L'histoire de ce monument, telle que nous venons de la rapporter, est attestée par plusieurs contemporains du fait, et, par conséquent, ne peut admettre le moindre doute. »

M. Héris [1] termine cette histoire romanesque par une petite variante : « Pendant la tourmente révolutionnaire, dit-il, vers la fin du siècle dernier, le tableau disparut de l'église d'Ypres. Quelques années plus tard, il fut retrouvé dans une chaumière aux environs de cette ville, par M. Bogaert, de Bruges, peintre amateur, qui, après l'avoir possédé pendant un demi-siècle, le laissa à ses héritiers. »

Quoi qu'il en soit, les héritiers offrirent le tableau à diverses collections, et entre autres au Musée de Bruxelles, dont l'administration le refusa. Enfin, il fut acquis par M. D. Van den Schrieck. A la vente de la collection de cet amateur, en avril 1861, malgré la note exceptionnellement détaillée du catalogue, malgré les articles spéciaux que M. Héris lui avait consacrés dans le *Journal des Beaux-Arts*, et dans lesquels cet habile expert manifeste le plus vif enthousiasme pour cette œuvre qui avait été restaurée par ses soins, elle n'atteignit qu'avec peine le prix de 1,600 francs, et fut adjugée à M. F. Schollaert; gendre de M. Van den Schrieck.

L'histoire assez étrange et la fin déplorable, dirons-nous, de ce tableau, jettent l'historien dans de vives perplexités. Est-ce bien une œuvre originale de Van Eyck, est-ce une copie? Ou enfin, n'est-ce qu'une œuvre apocryphe portant un grand nom par suite d'une fausse tradition?

---

[1] *Journal des Beaux-Arts*, 1859, p. 54.

Les appréciations des iconophiles ne concordent pas. « M. Boisserée, dit M. Carton, ne croyait pas qu'il fût de la main de Jean. M. Passavant émet l'opinion que ce ne peut être qu'une copie. Les mains sont trop mal faites pour qu'on puisse les croire de Jean Van Eyck. Le premier plan est éclairé par une autre lumière que le fond, inadvertance que ce fameux peintre n'aurait pas commise. Cependant, le docteur Waagen, pendant son dernier voyage à Bruges, examina le monument avec la plus scrupuleuse attention, et son œil si expérimenté et si habile n'hésita pas à reconnaître le style propre des Van Eyck dans plusieurs parties de l'œuvre. »

Nous devons ajouter que, revenant sur sa première décision, M. Passavant consentit plus tard à y voir une production de Van Eyck. Quant à M. Héris, il est « convaincu que le panneau central est tout entier de la main de Jean, de même que le Buisson ardent, la Porte du ciel et toute la partie ébauchée des panneaux, etc. C'est un chef-d'œuvre, il a été adjugé pour une bagatelle, et son heureux acquéreur en fera 25,000 francs, quand il le voudra [1]. » Cependant, chose étrange, dans son *Mémoire sur l'école flamande*, où il parle longuement des principaux ouvrages de Van Eyck, il ne dit pas un mot du tableau d'Ypres.

MM. Crowe et Cavalcaselle n'y voient qu'une copie. Lors de la vente Van den Schrieck, les iconophiles présents étaient généralement du même avis : l'œuvre, d'ailleurs, leur paraissait tellement repeinte qu'il n'était plus possible d'y reconnaître la main d'un Van Eyck.

Que faut-il conclure de ces renseignements historiques et des contradictions des connaisseurs ?

---

[1] *Journal des Beaux-Arts*, 1859, p. 54, et 1861, p. 113.

Le passage tiré de la *Chronique des frères gris* est, comme nous l'avons dit, l'écho tardif d'une tradition. La date est impossible. M. Carton a si bien senti la conséquence d'une pareille erreur, qu'il en a fait la base d'une opinion nouvelle, à savoir que l'auteur du tableau pourrait être Lambert Van Eyck, un frère de Jean et d'Hubert, dont l'existence est constatée par un document, mais qui n'est pas connu comme peintre. M. Carton accepte tout le passage cité, sauf l'indication du prénom du peintre. Il suppose que l'annaliste s'est trompé et qu'il a voulu dire Lambert au lieu de Jean.

Une erreur semblable, si elle était admissible, prouverait à elle seule que le document n'est pas contemporain. Car, de quelque naïveté que vous supposiez doué un chroniqueur vivant à l'époque où le tableau a été exécuté, il est impossible qu'il ait pu confondre Jean, le prince des peintres, avec Lambert, son frère, qui n'était peut-être même pas artiste. Évidemment, c'est bien Jean Van Eyck qu'il avait en vue, avec ou sans raison.

L'opinion de M. Carton n'a pas obtenu de succès. Cependant M. Waagen [1] l'admet encore; et prenant cette œuvre comme point de repère du talent de Lambert Van Eyck, il croit pouvoir attribuer à ce dernier les deux Sibylles et le prophète Zacharie de l'*Agnus Dei* de Gand. De sorte que l'œuvre de Saint-Bavon serait le produit de la collaboration des trois frères.

Nous n'essayerons pas de réfuter de pareilles conjectures.

Les renseignements que donne Van Vaernewyck offrent cette particularité que, dans le premier, datant

---

[1] *Handbook of painting*, t. Ier, p. 74.

de 1562, il parle du tableau comme existant à Bruges, tandis que dans le second, en 1572, il en parle comme s'il n'existait plus. « Dans l'église de Saint-Martin *était* conservé, dit-il. M. De Bast prétend qu'il y a là une erreur, et qu'il faut évidemment lire *wort*, *est*, au lieu de *wiert bewaert*, était conservé. On peut objecter à cela que Van Mander se sert également du passé, et l'on pourrait en conclure, avec une apparence de raison, que le tableau avait disparu entre 1562 et 1572.

Mais plus tard, Sanderus, qui était chanoine d'Ypres, en parle de nouveau : « In choro visitur imago elegantissima Virginis pusionem Jesum gestantis, ab Eyckii penicillo [1]. »

Descamps, cependant, qui décrit minutieusement les tableaux qu'il a vus dans les églises de Belgique, vers 1760, ne mentionne pas le triptyque de Van Eyck parmi les œuvres de peinture que renfermait alors l'église de Saint-Martin. Ou le tableau n'y était pas à cette époque, peut-être à cause des travaux qu'on y exécutait alors, ou, s'il y était, il ne lui a point paru digne d'être attribué au maître dont il porte le nom. En tout cas, il est étrange qu'il n'en dise pas un mot, d'autant plus qu'il en avait parlé antérieurement dans la biographie de Van Eyck. Il est vrai que son *Histoire des peintres* n'est qu'une informe compilation remplie d'erreurs et dépourvue de toute critique. « Le tableau d'Ypres, dit-il, est dans le chœur de Saint-Martin. On y voit le portrait de l'*abbé Priamo*. Les volets n'ont point été finis. » Cette phrase est traduite de Van Mander, comme le prouve la transformation grotesque de l'abbé *priant* de ce dernier en abbé *Priamo*.

L'histoire déjà si obscure de ce tableau se complique

---

[1] *Flandria illustrata*, t. II, p. 326.

encore par l'existence d'un sosie qui se mêle à ses destinées.

« Ce tableau, dit M. de Bast, était placé à l'endroit qu'occupe aujourd'hui la châsse en marbre de sainte Walburge : une copie de cette peinture se trouvait dans la même église, près de l'autel, dans la chapelle de la Vierge ; l'original en a été enlevé et transporté, dit-on, à l'évêché, lorsque le chœur fut revêtu de marbre, ce qui doit avoir eu lieu après l'année 1757; c'est avec les fonds donnés à l'église, en vertu du testament du chanoine Plumyoen, décédé le 10 janvier 1757, que ces changements ont été exécutés [1]. »

De cet ensemble de renseignements il ne ressort, selon nous, rien de clair ni de précis. Quant à la copie, nous y croirions difficilement : on termine un tableau inachevé, on ne le copie guère.

Pas un écrivain n'a parlé antérieurement de l'existence dans l'église de Saint-Martin de ces deux triptyques uniformes : le fait était pourtant assez curieux pour être mentionné.

Ce qui nous semble de plus admissible, c'est que le tableau de Saint-Martin est une œuvre attribuée à Jean Van Eyck par suite d'une tradition erronée. La plupart des iconophiles n'y reconnaissent point la main du maître, et cette opinion n'est pas inconciliable avec le texte que nous avons rapporté. D'abord, dans le passage de la *Chronique des frères gris,* il y a évidem-

[1] Dese schilderie of tafereel plachte in den choor te hangen, daer nu de marbel kasse is van Sinte-Walburge. Daer hangt een nagebutst tafereel, ofte eene copie het selve verbeeldende, in Onze Lieve Vrouwe beucke, by Onze Vrouwe autaer, boven het sitten der autaerbewaerders in Sinte-Maertens kerke, maer het origineel is uit den choor gedaen als men lest den choor in marbel heeft gestelt. » Extrait de la partie rédigée par Damant, instituteur, décédé en 1781, et qui avait continué les Annales d'Ypres. (*Messager des sciences*, 1825, p. 169.) — *Voir* aussi le même recueil, 1824, p. 450.

ment erreur, ou dans la date, ou dans le nom du peintre; et il semble plus probable que l'annaliste, fidèle écho d'une tradition, s'est trompé sur le nom plutôt que sur la date.

Cette tradition peut très-bien avoir été répétée par Guicciardini, Van Vaernewyck, Van Mander et Sanderus.

La *Tête du Christ* (p. 103). M. J. Weale, adoptant les motifs allégués par nos auteurs, rejette également, et avec raison, ce tableau parmi les apocryphes de Van Eyck. Il croit que c'est une copie en proportions reduites, et avec quelques modifications, de la *Tête du Christ* de 1438, par Van Eyck, qui se trouve au musée de Berlin, ou peut-être aussi de celle que ce maître offrit à la corporation d'Anvers, en 1420.

Nous pourrions grossir encore la liste déjà très-forte des œuvres attribuées aux frères Van Eyck; il n'est pas de marchand de tableaux qui ne se flatte d'en posséder, il ne se fait pas une vente qui n'en contienne quelqu'une. Le catalogue du cabinet Weyer, de Cologne, en compte onze de Jean, de Hubert et même de Marguerite Van Eyck, sans préjudice de ceux qui sont attribués à des élèves, à des successeurs ou à des imitateurs des illustres peintres. Le Musée royal de Bruxelles y a acquis, entre autres, la pièce principale de cette brillante série : la *Vierge avec l'Enfant Jésus sur un trône* (nº 206), inscrite au catalogue sous le nom de Hubert. On sait, d'après ce que nous avons dit antérieurement, ce que nous pensons de cette attribution ; mais, de quelque peintre qu'elle soit, c'est une œuvre remarquable de l'école flamande primitive.

CHAPITRE V.

ÉLÈVES DES VAN EYCK. — CRISTUS ET VAN DER MEIRE.

La biographie de Pierre Cristus est remplie d'incertitudes, et nous croyons que nos auteurs ont confondu deux peintres différents. Nous ne savons d'après quel document ils le font naître vers 1393. Les seuls renseignements que nous possédons sur le Pietro Crista, simplement mentionné par Guicciardini, sont les suivants : Le tableau du Musée Stædel, à Francfort, portant la date de 1417 ; le tableau de M. Oppenheim, à Cologne, daté de 1449 ; les trois tableaux de Cambrai, de 1451-1454 ; l'*Annonciation* et le *Jugement dernier*, de Berlin, de 1452, et un document trouvé dans les archives de Bruges, par M. Weale, document d'où il résulte qu'il figurait encore, en 1471, parmi les notables du métier des peintres de cette ville [1].

Les autres renseignements sont apocryphes ou purement conjecturaux. Ainsi, nos auteurs qui affirment qu'en 1450, il était membre de la confrérie de saint Luc, à Bruges, avancent un fait qui est possible, mais qui n'est pas établi, attendu que le plus ancien registre de la corporation de saint Luc à Bruges, ne

---

[1] *Journal des Beaux-Arts ;* 1860, p. 192.

remonte qu'à 1618 [1]. M. Passavant suppose encore qu'en 1453, il s'établit à Salamanque, où il fonda une école d'où sortit le célèbre Fernando Gallegos [2]. Mais, encore une fois, c'est une simple supposition, basée sur ce fait que c'est en Espagne qu'a été découvert le *Jugement dernier* de ce peintre, tableau qui se trouve aujourd'hui au Musée de Berlin. Cette œuvre, décrite par nos auteurs (p. 119), porte pour inscription : PETRUS XPR. ME FECIT ANNO DOMINI MCCCC.L.II, elle passa de Burgos dans un couvent de femmes à Ségovie, et fut apportée en Allemagne par M. Frasinelli.

Mais tout ce que nos auteurs rapportent d'un séjour du peintre à Cologne, nous paraît hasardé : il est extrêmement probable qu'ils ont confondu Pierre Cristus avec le Christophorus de la Chronique de Mörkens [3]. Ce dernier est sans doute quelque artiste inconnu de l'école du Rhin.

Une question curieuse se présente à propos du tableau de Pierre Cristus qui se trouve aujourd'hui au Musée Stædel, à Francfort. Cette date de 1417 qu'il porte, et dont on a tiré tant d'arguments et d'inductions, est-elle bien authentique? Dans la discussion relative à la peinture à l'huile, nous nous en sommes servi, comme tout le monde, mais en y mettant une réserve.

M. Wauters a le premier, croyons-nous, émis un doute. « Je crois, dit-il, que la date 1417, qui se lit sur un panneau de Christophsen, doit se lire 1457 ; on sait que le 5 ancien ne diffère pas beaucoup d'un 1 con-

---

[1] *Journal des Beaux-Arts;* 1860, p. 192..
[2] PASSAVANT, *Christliche Kunst in Spanien,* pp. 75, 77, 124.
[3] PASSAVANT, *Kunstreise durch England und Belgien ;* Frankf. a/M., 1833, p. 422.

tourné. Si l'on n'admet pas cette explication, une lacune de vingt-huit années sépare cette œuvre des autres productions du peintre [1]. »

Nous avons soigneusement examiné ce tableau et son inscription : il y a bien 1417, sans aucun doute possible; nous n'avons pas non plus trouvé la moindre trace d'altération du chiffre : l'inscription nous a paru nette, claire, intacte. Cependant nous ne regardons pas notre expertise comme infaillible. Ce tableau, qui provient de la collection Aders, d'où il vint en la possession de M. Passavant, a subi des restaurations. Jadis l'inscription était cachée sous une couche de couleur. Ce voile importun fût enlevé par les soins de son nouveau propriétaire, qui se servit bientôt après de cette date, subitement apparue, comme d'un trait de lumière, dans l'histoire de l'art. Or, par suite de ce regrettable nettoyage, il n'est pas impossible qu'une parcelle du chiffre se soit détachée et qu'un jambage seul soit resté en place. En général une inscription, une signature sont tracées par le peintre sur son œuvre quand celle-ci est terminée, par conséquent les caractères ne sont pas travaillés dans la pâte, ce sont des coups de pinceau posés sur un fond sec, formant saillie et s'enlevant facilement dans les nettoyages. Les restaurateurs de tableaux doivent, à cet égard, employer autant de prudence qu'à l'égard des glacis.

Mais on remarque dans ce panneau une particularité qui peut-être en rejetterait l'exécution à une date postérieure. Il représente, comme on sait, la Vierge assise sous un riche baldaquin, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus à qui elle offre une rose. Sur les mon-

[1] Wauters, *Roger Van der Weyden*, p. 78.

tants antérieurs du trône sur lequel elle siége, sont représentés, d'un côté, Adam, de l'autre côté, Ève. Or, ces deux figures sont, sinon des copies exactes, tout au moins des imitations manifestes d'Adam et Ève de l'*Agnus Dei*, de Gand. Il faudrait donc admettre que l'œuvre de Cristus a été exécutée après 1426 : en 1427 peut-être.

Nous ne regardons pourtant pas cette preuve comme décisive. En effet, il pourrait se faire que l'atelier des Van Eyck eût possédé longtemps avant l'*Agnus Dei* des études de ces deux figures, en guise d'*académies*, et, selon toute probabilité, c'est bien dans cet atelier même que le tableau a été peint, puisqu'on y voit reproduit le tapis qui se trouve déjà sur la *Madone de Lucca*, de Jean Van Eyck.

L'argument tiré du long intervalle entre la date de 1417 et des œuvres subséquentes du peintre, n'est pas non plus péremptoire. En effet, entre 1417 et 1449, date du tableau de M. Oppenheim, il y a, il est vrai, un espace de vingt-deux ans ; mais entre les années 1452, date du *Jugement dernier*, et 1471, date du document publié par M. Weale, il y a dix-neuf ans, intervalle de longueur presque égale, pendant lequel il n'a produit aucun tableau connu. C'est un cas assez fréquent dans l'histoire de notre école primitive, que ces longs espaces dépourvus d'œuvres datées et signées du même nom ; ainsi, par exemple, nous avons déjà fait remarquer qu'il n'existe aujourd'hui aucun tableau des Van Eyck, portant une date antérieure à 1432. Or, il est incontestable qu'ils ont peint longtemps auparavant.

Il n'y a, selon nous, aucune impossibilité à admettre que Petrus Cristus ait travaillé de 1417 à 1471 : entre ces deux dates, l'espace est de cinquante-quatre ans :

c'est une longue carrière, il est vrai, mais qui n'est pas sans exemple.

De tout ce que nous venons de dire, nous ne pouvons conclure autre chose, sinon que l'histoire de Pierre Cristus est encore très-obscure, et qu'il faut attendre des documents nouveaux pour y jeter du jour.

La biographie de Gérard Van der Meire est plus obscure encore que celle de Pierre Cristus : on ne connaît vraiment de lui que son nom. Il y a une nombreuse série de Van der Meire qui figurent sur la matricule du Livre de la corporation plastique de Gand, publié par M. de Busscher. Dès 1413, déjà, on y rencontre un Hugues Van der Meire, maître peintre; Gérard, fils de Pierre, y est inscrit comme maître en 1452, et comme juré *(gezworen)* en 1471. Tous ces Van der Meire ne formaient probablement qu'une famille.

Nous croyons que le Gérard « très-excellent en alluminer, » dont parle Guicciardini, doit être entendu pour Gérard Van der Meire et non pas pour Gérard Horembout, comme quelques écrivains l'ont pensé. Guicciardini, dans son énumération des peintres flamands, suit à peu près l'ordre chronologique : or, il nous semble que, s'il avait eu en vue Gérard Horembout, il l'eût énuméré des derniers, avec Lucas Horembout, Charles d'Ypres et autres de ses contemporains.

M. L. de Bast a publié deux renseignements sur Gérard. Le premier est donné comme « Extrait d'un manuscrit de la fin du XVe siècle, appartenant à M. F. B. Delbecq. » Il y est dit : 1447. En cette année mourut la bienheureuse Colette, dans le cloître des Pauvres Claires. Son portrait, peint par Gérard Van

der Meire, disciple d'Hubert Van Eyck, a été envoyé en Picardie [1]. « Le second est » un extrait du manuscrit d'un anonyme, qui appartenait, en 1636, à M. Ch. Rym, seigneur de Bellem, extrait transcrit d'un album de feu M. Van der Beke, ancien secrétaire de la ville de Gand. « Cet extrait nous apprend » qu'avant l'iconoclastie, l'église de Saint-Jean était une perle, à cause de ses vieux chefs-d'œuvre de l'art. Maître Gérard Van der Meeren, de Gand, y avait peint une Madone, et Josse de Gand, disciple d'Hubert Van Eyck, un tableau, représentant la *Décollation de saint Jean* [2]. »

Ces deux passages, tirés de deux manuscrits différents, et cités par M. L. de Bast, l'un à côté de l'autre dans le même article, nous ont toujours paru sujets à caution. Il serait très-désirable que l'on pût vérifier l'authenticité et la valeur de ces deux manuscrits. La désignation vague « de manuscrit du XVe siècle » ne nous a pas permis de reconnaître le premier parmi ceux qui sont mentionnés dans le catalogue de la bibliothèque de M. Delbecq, vendue en 1840.

Cette double mention de deux disciples de Hubert Van Eyck est non-seulement suspecte, mais, en ce qui regarde Van der Meire, elle est inadmissible. En effet, nous venons de voir qu'il n'obtint la maîtrise qu'en 1452, vingt-six ans après la mort d'Hubert. A ce compte, il aurait fait un apprentissage d'une durée inusitée. Cette

---

[1] « 1447. In dit jaer is de salighe Colette gestorven int clooster van de Arme Claeren : haere fighuratie in een tafereel gebragt door Gheeraert Vander Meere, discipel van meester Hubertus Van Eyck, is in Picardien versonden. (*Messager des sciences*. Gand, 1824, p. 132.)

[2] « Voor de beeldenbraeken, de kerke van Sint-Jans was de peirel van de oude meesterstukken. Meester Geeraert Vander Meere, van Gent, had een Maria beeld geschildert en Judocus van Gent, discipel van Hubertus Van Eyck, een tafereel verbeeldende Sint-Jans onthoofdinghe. » (*Messager*, ibid.)

observation a déjà été faite dans le Catalogue du musée d'Anvers.

Quant aux tableaux attribués à Van der Meire, rien n'est moins eertain qu'ils soient de lui. *Le Crucifiement* de saint Bavon porte son nom, en vertu d'une tradition dont nous n'avons pu déeouvrir de traces dans les sources historiques.

Le catalogue de la galerie Weyer, vendue à Cologne, août 1362, mentionnait deux panneaux sous son nom. Ces attributions, comme toutes les autres, sont purement conjecturales.

Dans l'appendice, p. 137, nos auteurs citent le nom de Jean Van der Meire. Dans la matricule de la eorporation de Gand nous trouvons cité, en effet, un Jean Van der Meere, fils de Gilles admis à la maîtrise, en 1436, juré en 1447 et 1457, et enfin, doyen en 1473 et 1477. Comme il est intitulé, fils de Gilles, il ne peut être frère de Gérard, comme le dit Immerzeel. Nous avons vu, en effet, que Gérard est qualifié fils de Pierre.

Nous ne connaissons aueune œuvre de Jean Van der Meire.



CHAPITRE VI.

HUGO VAN DER GOES.

Il y a diverses versions quant au lieu de naissance de ce peintre. Guicciardini le nomme Hugues d'Anvers, Van Mander et Sanderus disent qu'il était de Bruges, enfin un document le qualifie de natif de Gand. Cette dernière opinion est la plus probable. Le registre de la corporation de Gand mentionne, dès 1395, un peintre du nom de Hugues Van Goes. En 1406, le même registre porte à la maîtrise un Liévin Van Goes (fils de Hughes, selon M. de Busscher), qui fut juré en 1412.

Le nom de Hugo Van der Goes apparaît en 1468-1469 dans un document découvert par M. de Busscher ; le peintre y est qualifié de juré ou sous-doyen, sous le doyenné de Jean Clincke : ce qui impliquait une résidence à Gand au moins depuis 1465-1466. Il fut revêtu de la dignité de doyen pendant deux années consécutives : de la Noël 1473 à la Noël 1475 [1]. Ces renseignements sont tirés des registres échevinaux de Gand, ils doivent donc être considérés comme authen-

---

[1] De Busscher, *Recherches sur les peintres gantois*, p. 111 et suiv.

tiques. Néanmoins, le nom de Hugo Van der Goes ne figure point sur la matricule du *livre de la corporation plastique* de Gand ; c'est une preuve nouvelle qu'il y a des lacunes dans ce document.

Nos auteurs supposent que Hugo pourrait bien avoir eu quelque parenté avec Mathias Van der Goes, membre de la confrérie des peintres d'Anvers. Il serait impossible d'établir ce fait, très-peu important du reste. Ce Mathias Van der Goes, qui figure au *Liggere* d'Anvers, en 1487, est le célèbre imprimeur dont les presses fonctionnaient déjà dans cette ville en 1482 [1]. Il est à remarquer cependant que Guicciardini, et, d'après lui, Vasari, qualifient notre peintre Hugo d'*Anversa*. Nous ignorons pour quel motif.

M. de Busscher a publié une série de notes tirées des *Comptes de la ville de Gand*, relativement à des travaux faits par Van der Goes, d'après les ordres du magistrat : ces notes concernent les années 1467 à 1474. Ainsi, en 1467-1468, il exécuta des peintures décoratives lors de la *Joyeuse-Entrée* de Marguerite d'York et de Charles le Téméraire ; et, en 1468, il peignit, au prix de *huit escalins de gros*, des écussons aux armes papales, pour servir à la proclamation, dans la cité gantoise, du pardon ou jubilé accordé par Sa Sainteté [2]. En 1470, pour la même occasion, on lui paya 16 escalins, 1 ½ denier de gros, pour treize grands et quinze petits écussons aux armes papales ; en 1472, il en peignit treize autres plus grands, destinés à être suspendus aux portes de la ville et dans l'église de Saint-Jean. Il reçut, pour ce travail, 13 escalins de

---

[1] *Voy.* GÉNARD, *Luister der Sinte-Lucas Gilde*, Antwerpen, 1854, p. 14.

[2] DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 69.

gros. En 1473-1474, il reçut encore 3 livres 5 escalins de gros, pour trente blasons aux armes du duc Philippe, ayant servi aux obsèques de ce prince.

Il est assez curieux à remarquer que toutes ces mentions authentiques ne se rapportent qu'à des travaux de décoration. Nous croyons que nos auteurs exagèrent quelque peu en disant « qu'après la mort de son maitre (Hubert Van Eyck), Hugo Van der Goes était arrivé à la hauteur de son talent, et qu'il partagea avec Van der Weyden la faveur de la cour de Bourgogne, de la noblesse et de la bourgeoisie. » Sa faveur à la cour se borne à avoir travaillé pendant dix jours et demi, en compagnie d'une centaine de peintres, aux *entremets* des noces de Charles le Téméraire, à raison de 14 sous par jour, et l'on voit, par les *Comptes de Gand*, quel genre de commandes lui faisait le magistrat de sa ville natale. Plusieurs auteurs ont avoué que Van der Goes résida pendant quelque temps en Italie. Cette assertion n'est basée sur aucune preuve. Le tableau qui se trouve dans l'église de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova, à Florence, lui fut commandé par Thomas Portinari, qui résidait à Bruges, où Van der Goes a beaucoup travaillé. Les autres œuvres qui lui sont attribuées dans quelques galeries d'Italie ne prouvent pas davantage son séjour en ce pays.

Sa résidence à Paris, que nos auteurs fondent sur le *Crucifiement* du palais de justice, est tout aussi incertaine. Ce fameux tableau a été attribué à plusieurs maîtres, et, quant à nous, nous doutons fort qu'il puisse être de Van der Goes.

Tous les documents publiés jusqu'ici tendent à démontrer que ce peintre a passé sa carrière artistique en Flandre, jusqu'au jour où il s'ensevelit dans la solitude du cloître.

On ne sait pas au juste en quelle année il entra au prieuré de Rouge-Cloître ; ce doit être entre 1475 et 1479. Dans la première de ces années, il était doyen des peintres de Gand ; dans la deuxième, il fait l'arbitrage du tableau de Thierry Stuerbout, et on le qualifie de religieux dans les Comptes de Louvain. Nous ne connaissons pas la date de sa mort. Dans un manuscrit de la bibliothèque royale de Bruxelles, qui porte pour titre *Primordiale monasterii monachorum regularium Rubræ vallis*, etc., écrit vers 1485, on trouve une liste des religieux de ce prieuré depuis sa fondation. Hugo Van der Goes y figure parmi les frères convers ; c'est le dernier nom de cette catégorie : *frater Hugo de Goes*. Entre les *nomina donatorum* (affiliés), on remarque, également le dernier de cette liste, le nom de *frater Nicholaüs de Goes*. Serait-ce un frère de Hugues?

CHAPITRE VII.

JUSTE OU JOSSE DE GAND.

Nous n'avons pas plus de renseignements sur cet artiste que sur les deux précédents. Il passa une partie de son existence à l'étranger, et il n'a guère laissé de traces dans son pays. Nous ne connaissons ni son nom de famille, ni la date de sa naissance. Dans la matricule de la corporation des peintres de Gand, on rencontre, au xve siècle, plusieurs artistes portant le prénom de Joos (Justus, Judocus). Ainsi, en 1421, Joos Vande Riviere, F^s^ Denys, maître; en 1426, Joos Sneevoet, F^s^ Boudin, maître : nous le retrouvons juré en 1440, et doyen en 1461 ; en 1431, Joos Polleyn, doyen ; en 1449, Joos Goosteline, F^s^ Jan, maître; en 1465, Joos Van Durme, maître, et doyen en 1460; en 1476, Joos Smyters, F^s^ Jan, maître, et juré en 1469; en 1481, Joos Sammelynck, maître.

Mais ce serait recourir à une conjecture trop hardie que d'attribuer un de ces noms au Juste de Gand des historiens.

Un document cité par M. L. de Bast, et dont nous avons déjà parlé, le mentionne comme un disciple

de Hubert Van Eyck. Nous faisons de nouveau nos réserves sur l'authenticité de ce document : le renseignement qu'il nous donne s'accorde peu avec les témoignages officiels. En effet, il résulte d'un extrait des comptes de la confrérie du *corpo di Cristo*, à Urbin, produit par Pungileoni, qu'il travaillait pour cette association en 1475, c'est-à-dire quarante-neuf ans après la mort d'Hubert ; ce qui lui donnerait au moins soixante-dix ans d'âge à l'époque de son voyage en Italie. Il est possible cependant qu'il ait été élève de Jean.

C'est probablement par une extension erronée du passage de Guicciardini, où Josse de Gand est nommé parmi les premiers successeurs des Van Eyck, que Sanderus le qualifie disciple d'Hubert.

Par quelles circonstances cet artiste est-il allé s'établir à Urbin, où il resta au moins neuf ans? Est-ce le duc Federico di Montefeltro qui l'attira à sa cour avec tant d'autres artistes? Cela n'est pas impossible.

M. James Dennistoun [1] pense qu'il y fut invité à cause du renom de Jean Van Eyck, dont un tableau, le *Bain* (*V*. t. I, p. 121), existait dans la collection du duc ; cependant, il ne paraît point, dit-il, qu'il ait obtenu le patronage ducal, car les seuls travaux qu'il exécuta à Urbin lui furent commandés par une confrérie.

On ignore en quelle année et en quel endroit Josse de Gand termina sa carrière.

---

[1] *Memoirs of the dukes of Urbino*, etc., from 1440 to 1630, by James Dennistoun of Dennistoun. London, 1851 ; t. II, p. 257.

CHAPITRE VIII

VAN DER WEYDEN.

Les importantes découvertes de M. A. Wauters ont redressé complétement l'histoire de Roger Van der Weyden : on ne connaissait que son nom, mais on discutait sa personnalité; on citait ses œuvres, mais on les attribuait à des personnages différents. Aujourd'hui, la vie de cet artiste est singulièrement éclaircie par les recherches de l'infatigable archiviste. Après lui, il ne restait qu'à glaner.

Nos auteurs ont tiré parti, dans l'appendice, de la 2e édition du travail de M. Wauters : nous n'aurons donc que peu de chose à y ajouter.

Il est fait mention (p. 129 de l'appendice) d'un peintre nommé, dans les actes de 1410 à 1415, *Roegere*, et inscrit sous le nom de *Roegere van Bruesele* au livre de la corporation des peintres de Gand, comme franc-maître, en 1414. M. de Busscher recommandait ce fait à l'attention de M. Wauters, et le savant historien de Bruxelles croyait que l'on pourrait regarder ce *Roegere* comme le père de Roger Van der Weyden.

Depuis ce temps, de nouvelles recherches ont amené

M. de Busschere à identifier le *Roegere de scildere*, si souvent mentionné dans les comptes de la ville de Gand, avec *Roeger Van der Woestine*, peintre gantois, fils de Siger Van der Woestine, également peintre. Mais le *Roegere van Bruesele* est-il aussi le même personnage que Roeger Van de Woestine? M. de Busscher penche vers cette opinion, mais avec réserve. « C'est bien *Roger de Gand*, dit-il, et non *Roger de Bruxelles*, qui mourut en 1416-1417, dans la cité gantoise, puisque ses héritiers n'y payèrent point le droit d'issue, droit du dixième denier, applicable seulement aux héritiers étrangers. A moins que le *Roger de Bruxelles* du livre de la corporation des peintres ne soit le mêmei ndividu que *Roger le peintre*, alias *Roger Van der Woestine*, et qu'on lui ait appliqué cette qualification ou ce surnom au retour d'un séjour plus ou moins long à Bruxelles. Nous lisons, en effet, dans les comptes de la ville de Gand qu'en 1404-1405 Roger Van der Woestine quitta sa cité et y paya le droit d'issue pour sa renonciation momentanée à la bourgeoisie. Il était de retour à Gand en février 1410. »

Cependant, il paraît difficile d'admettre qu'après avoir été nommé tant de fois par son nom de famille ou simplement par son prénom, les documents lui donneraient tout à coup, et pour une seule fois, un prédicat tout autre, un qualificatif décerné au peintre gantois, très-connu dans sa ville natale, à cause d'un séjour incertain dans une autre ville. Cela nous semblerait fort étrange. Il serait plus simple de prendre à la lettre l'inscription du livre de la corporation des peintres, et de regarder le *Roegere van Bruesele* comme un vrai Roger de Bruxelles, qui se serait fait affilier à la corporation de Gand, afin de pouvoir travailler dans cette ville.

M. A. Wauters suppose que ce Roger pourrait être le père de Roger Van der Weyden, mais serait-ce faire une conjecture trop hasardée que d'y reconnaître l'illustre peintre lui-même? Nous n'y voyons aucun obstacle.

M. Wauters établit que Roger Van der Weyden doit avoir vu le jour dans les dernières années du XIVe siècle, de 1390 à 1400. Il se maria au plus tard en 1424, et il avait peint, avant 1431, un triptyque pour le pape Martin V [1].

En admettant qu'il soit né en 1390, il aurait eu vingt-quatre ans en 1414, date de l'inscription de Roegere van Bruesele à la matricule de Gand. A cet âge, il pouvait avoir toutes les qualités nécessaires pour passer franc-maître.

Si notre opinion pouvait être établie, elle aiderait, croyons-nous, à expliquer une difficulté qui se présente, tant à l'égard de Roger Van der Weyden qu'à

---

[1] M. Wauters (*Roger Van der Weyden*, etc., p. 24) avance que Roger, à l'époque de son mariage, devait être maître, et en effet, dit-il, « dès l'année 1427, il travailla en cette qualité, à Gand; il y exécuta pour le conseil de Flandre trois écussons aux armes de l'Empereur, du duc de Bourgogne et du comte de Flandre qu'on lui paya 12 sous de gros. »

Le savant archiste de Bruxelles insiste plusieurs fois sur la date de ce travail et, vraiment, elle serait un jalon précieux dans l'histoire du peintre. Cependant, rien n'indique que dans le renseignement ci-dessus, tiré du registre 21802 de la Chambre des Comptes, il soit question de Roger Van der Weyden. Voici le texte du document.

« Item à Rogier le pointre pour avoir fait trois escuchons de pointure, l'un armoyez des armes de l'empereur, l'autre des armes de Monseigneur le duc et le tiers aux armes de Flandres lesquelz ont miz oudit siége en ordre, valent : XIJ, s. »

La désignation de Rogier le peintre nous paraît insuffisante pour désigner précisement Roger Van der Weyden. Le travail dont il s'agit ici est un travail peu artistique et il y a fort à douter que l'on eût été le confier à un artiste de Bruxelles. Il pouvait y avoir à Gand des peintres du nom de Roger; nous trouvons, par exemple, dans le Registre publié par M. de Busscher, en 1438, comme franc-maître un Rogier Van den Sloete.

l'égard d'autres peintres. Les témoignages historiques l'appellent indifféremment Roger de Bruges, Roger de Louvain, Roger de Bruxelles. Nous ne parlons pas de Roger de Tournai. D'où proviennent ces diverses qualifications ?

A cette époque, l'existence des artistes était essentiellement nomade. C'étaient des *artisans* qui s'en allaient *ouvrer* partout où on les appelait, et quelquefois à tant par jour. La liberté du travail n'existait pas ; les corporations, établies presque dans chaque ville, étaient munies de priviléges qui limitaient aux seuls bourgeois ou aux seuls membres la faculté d'exercer un métier dans l'enceinte d'une cité. Les statuts de ces corporations étaient très-sévères à l'égard des étrangers. Ainsi, par exemple, à Gand (et il en était de même ailleurs ; car tous ces statuts communaux sont à peu près calqués les uns sur les autres), à Gand, nul n'avait droit à la profession dans le métier des peintres et sculpteurs, ni d'y être reçu franc-maître, s'il n'était bourgeois de la ville. Le droit de bourgeoisie ne se conférait, sauf exemption, qu'après une année de domicile réel. Les étrangers payaient au métier, pour acquérir ce droit, dix marcs d'argent, poids de Troyes.

Les marchands étrangers ne pouvaient pas même exposer ou vendre des tableaux et objets d'art, à Gand, sans autorisation du métier, sauf durant la foire libre de la mi-carême. Cette autorisation s'accordait quelquefois, sous condition de payer une somme plus ou moins forte, pour l'entretien de la chapelle de la corporation.

En présence de ces obstacles, les artistes, appelés dans une ville pour l'exécution de travaux artistiques et ceux qui, voyageant de cité en cité, comme dit

M. de Busscher [1], s'arrêtaient là où des commandes leur assuraient l'exercice momentané de leur profession, n'avaient d'autre parti à prendre que de se faire octroyer le droit de bourgeoisie en payant la contribution fixée. Il n'y avait que les peintres chargés de commandes pour le comte de Flandre ou quelque autre autorité civile ou ecclésiastique qui fussent exempts de cette taxe.

L'inscription de Van der Weyden au registre de Gand nous donnerait la clef des différents lieux de naissance dont les historiens l'ont gratifié. Artiste de première ligne, il aura eu des commandes en diverses villes, et pour les exécuter, il se sera fait affilier aux métiers de Bruges, de Louvain, de Gand. Nous ne possédons plus le registre de la corporation de Bruges, et celui que M. Gailliard [2] a composé n'en peut aucunement tenir lieu; celui de Louvain fait également défaut. Il est donc impossible de contrôler notre conjecture.

On ne peut établir, avec certitude, le lieu de naissance de Roger : cependant toutes les probabilités militent en faveur de Bruxelles. Molanus, dans un chapitre spécial de son *Histoire de Louvain,* chapitre intitulé : *Pictores Lovanienses. Memoria aliquot pictorum Lovaniensium,* cite en première ligne *Roger* qu'il qualifie de *civis et pictor Lovaniensis.* M. Edw. Van Even [3] dit que cette affirmation laisse peu de doute quant au lieu de naissance de l'artiste, et il n'hésite pas à l'inscrire parmi les illustres Louvanistes. Nous croyons que le passage de Molanus n'a pas cette portée. L'intitulé

---

[1] *Bulletin de l'Académie royale de Belgique,* article de M. de Busscher, t. XX, 1re partie, p. 296 sq.; t. XXI, 1re partie, p. 182.

[2] *De ambachten en neringen van Brugge,* etc., door J. Gailliard; Brugge, 1854.

[3] *De dietsche warande,* Amsterdam, 1858, p. 17. Article tiré à part.

du chapitre *Pictores Lovanienses* ne signifie point peintres nés à Louvain, mais peintres ayant résidé ou peint à Louvain. Ce qui le prouve, c'est que l'on y voit figurer les deux Stuerbout qui sont nés à Haerlem et Quintin Metsys qui, selon l'opinion générale, est né à Anvers. Ce qui le prouve encore, c'est que ce chapitre renferme seulement sept noms d'artistes qui ont réellement travaillé avec éclat dans la ville, et laissé des œuvres que Molanus mentionne et dont il fait l'éloge. S'il avait entendu parler des peintres nés à Louvain, il eût fourni une liste plus longue.

A nos yeux, le terme *civis* appliqué à Roger, prouve à l'évidence que Molanus a vu le nom du peintre inscrit sur un registre de bourgeoisie, probablement sur le *Liggere* même de la corporation de Saint-Luc.

Nous appliquerons le même raisonnement à la qualification de brugeois donné à Van der Weyden par quelques documents. Elève des Van Eyck, il est à supposer que Roger les aura suivis dans les deux grandes villes où ils ont exécuté leurs meilleurs travaux. A Bruges, il se sera fait inscrire, comme il l'a fait à Gand, sur le régistre du métier des peintres, et il aura suffi de quelques années de séjour dans cette ville pour en avoir conservé le nom, surtout auprès de l'étranger.

Quant au *Rogelet de le Pasture* du registre de Tournai, on ne peut, en présence des termes formels *natif de Tournai*, admettre l'identification de ce personnage avec notre Roger Van der Weyden. M. Pinchart discute cette question, en publiant le registre de Tournai à la suite de ces notes.

Après le travail consciencieux dans lequel M. Wauters a, pour ainsi dire, évoqué la vie toute entière de Roger Van der Weyden, il n'y avait plus qu'à glaner. Le savant archiviste de Bruxelles a dressé sur pied

l'homme et son œuvre, et les *desiderata* de l'histoire érudite sont en petit nombre : le lieu et la date de sa naissance, des documents officiels constatant ses rapports avec les Van Eyck et Memling, etc.

Depuis les recherches de M. Wauters, il n'a été publié, à notre connaissance, d'autre document sur Roger Van der Weyden que celui que nous avons trouvé dans le registre de la confrérie de Sainte-Croix, registre qui se trouve actuellement à la bibliothèque royale de Bruxelles.

Cette confrérie érigée autrefois en l'église de Caudenberg, à Bruxelles, comprenait parmi ses membres une grande partie de la cour, des fonctionnaires, etc. Le registre écrit en 1462, avec des additions postérieures, renferme plus de mille noms. Parmi ces noms figurent : « maître Roger Van der Weyden, peintre de la ville. La femme de maitre Roger. Elle a payé sa redevance pour les messes en une fois. » La manière dont le nom de Van der Weyden est inscrit dans ce registre indique qu'il s'agit d'un personnage éminent et respecté. La mention de sa femme faite séparément, et avec la note qui l'accompagne, est le seul exemple qu'il y ait dans le registre, après celui du duc et de la duchesse de Bourgogne. Cette espèce de déférence est une preuve de plus de la considération dont le grand artiste jouissait parmi ses compatriotes[1].

Pierre Van der Weyden. Le nom de ce peintre se trouve également dans le registre de Sainte-Croix, parmi les additions postérieures à 1462.

Nous ignorons si ce Pierre Van der Weyden, est un fils ou un parent de Roger, et si c'est le premier ou

---

[1] *Voy.* notre article dans la *Revue d'histoire et d'archéologie*, t. II, 1860, p. 220.

le deuxième du nom de Pierre que mentionne M. Wauters [1].

Roger Van der Weyden II. La biographie de Roger Van der Weyden le second ne s'est guère éclaircie. Nos auteurs (p. 171) donnent pour unique renseignement, l'inscription de ce peintre comme franc-maître sur le *Liggere* de la confrérie de Saint-Luc à Anvers, en 1528. C'est, en effet, à peu près tout ce que nous savons de lui.

M. Wauters a parfaitement démontré la confusion faite par Van Mander entre les deux Roger, dont il nommait l'un Roger de Bruges et l'autre Roger Van der Weyden, tout en attribuant à l'un une partie des œuvres de l'autre. Le second Roger Van der Weyden est resté inconnu, aucun document neuf n'a été fourni éclairant un peu son existence obscure, aucun tableau authentique n'a été découvert. Aussi y a-t-il lieu de s'étonner de trouver encore, dans la nouvelle édition de Kugler, cette ancienne erreur qui avait été si bien démolie, et de rencontrer dans plusieurs auteurs des attributions de tableaux à Roger Van der Weiden II. M. Waagen, qui maintient la confusion de Van Mander, lui assigne une douzaine de pièces. MM. Passavant et Hotho font de même. Dans l'état actuel de la question historique, ces attributions sont tout à fait imaginaires.

Goswin Van der Weyden. Le nom de cet artiste qui appartient également à la dynastie des Van der Weyden, fut prononcé pour la première fois par M. de Reiffenberg [4]; aux renseignements qu'il donne, le

---

[1] Wauters, *Roger Van der Weyden*, p. 97.

[2] Kugler, *op. cit.;* 1861, t. II, pp. 383 et 387.

[3] *Handbook of painting*, t. Ier, p. 106.

[4] *De la peinture sur verre dans les Pays-Bas.* (Nouveaux mémoires de l'Académie de Bruxelles, t. VII.)

catalogue du musée d'Anvers en ajoute quelques autres tirés du *Liggere* de la confrérie de Saint-Luc. Nos auteurs les donnent, p. 170. M. Van Hasselt annonça, en 1849, la découverte d'une œuvre du peintre, l'*Assomption de la Vierge*, au musée de Bruxelles. La notice qu'il publia à ce sujet [1] fit sensation, et fut plusieurs fois analysée et reproduite. Mais dans un travail récent, M. Ed. Fétis vient d'y faire une importante rectification [2].

Ce tableau a été acquis, en 1844, par le musée de Bruxelles, et les experts l'attribuèrent à Gérard Van der Meire. Cette attribution fut contestée par M. Waagen, qui affirma d'une manière positive que ce triptyque était d'Hugo Van der Goes. En 1849, M. Van Hasselt, se basant sur les renseignements publiés par M. de Reiffenberg, fit connaître l'inscription reproduite dans l'appendice, p. 135, et donna le tableau à Goswin Van der Weyden. Faisant ensuite une description peu exacte du sujet, il avança que Goswin s'y était représenté avec son aïeul, le grand Roger, que les patrons des volets sont saint Josse, saint Wulmar et sainte Élisabeth, que les armoiries sont celles des Van der Weyden et des Goffaerts, etc.

M. Ed. Fétis prouve que ces affirmations renferment plusieurs erreurs. L'un des patrons est saint Hubert, les saint Josse et saint Wulmar sont simplement deux prêtres, la patronne est sainte Ursule. Quant aux blasons, l'un est celui de la confrérie de Saint-Luc, l'autre a appartenu à différentes familles des

[1] *Recherches biographiques sur trois peintres flamands du* XVe *et du* XVIe *siècle,* dans les *Annales de l'Académie d'archéologie d'Anvers,* t. VI.

[2] *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie,* octobre 1862, p. 457.

Flandres, et était porté aussi par plusieurs confréries. On ne peut pas dire que ce soient les armoiries des Van der Weyden et des Goffaerts, attendu que celles-ci sont tout à fait inconnues, si tant est que ces familles aient eu des armoiries. Enfin, M. Fétis établit, d'après un document tiré des *Annales Tongerloenses*, de R. Vichet, manuscrit conservé à la bibliothèque de Tongerloo, que l'inscription de l'abbé Streyter se rapporte à un autre tableau, représentant la Vierge mourante, son Assomption et son Couronnement ; sur les volets, l'Annonciation et la Nativité ; au revers, deux épisodes de la Passion. Or, rien de tout cela n'existe dans le triptyque du musée de Bruxelles.

A qui donc appartient le soi-disant Goswin ? En reviendra-t-on à Gérard Van der Meire ? Adoptera-t-on l'opinion de M. Waagen qui se prononce pour Hugo Van der Goes ? « Nous ne nous prononcerons pas sur ce point, dit très-sagement M. Fétis, parce que nous avons trop de ces attributions arbitraires démenties par des découvertes ultérieures, pour vouloir en risquer une à notre tour. Il y a tant d'analogie entre la manière de composer, les types et le mode d'exécution des peintres de l'école de Bruges, que le même tableau a été souvent attribué à trois ou quatre maîtres différents, par des archéologues dont le jugement fait autorité. »

La rectification faite par M. Fétis a son importance, car le tableau de Goswin avait déjà servi de prétexte pour former une œuvre à ce maître nouveau. Nous ne pouvons mieux faire que de reproduire les passages de la notice de M. Fétis sur ce point : ils renferment quelques réflexions pleines de justesse, qui sont applicables à plusieurs faits analogues :

« La notice publiée par M. Van Hasselt était si

affirmative, que le doute ne parut pas permis, et que le triptyque, d'abord attribué à Van der Meire, fut inscrit dans le catalogue du musée, sous le nom de Goswin Van der Weyden. L'erreur que la nouvelle attribution tendait à propager avait plus de gravité qu'on ne pourrait le supposer au premier abord. En effet, la découverte d'une œuvre authentique, ou désignée comme telle, d'un maître dont il n'existait pas de peinture connue, a pour conséquence immédiate de donner lieu à une série d'attributions nouvelles faites par analogie. On croit avoir un type, et à ce type on rapporte des productions jusqu'alors anonymes, avec lesquelles elles semblent présenter des points de ressemblance. C'est ainsi que M. Waagen, après avoir dit qu'il considérait Van der Goes comme l'auteur du triptyque de Bruxelles, ajoutait : Deux peintures plus petites et incomparablement plus faibles, mais dues au même pinceau, se trouvent au même musée. Elles portent les n°s 402 et 403, et sont données comme procédant d'un maître inconnu. L'un est un portrait d'homme accompagné de saint Jacques, l'autre un portrait de femme placée sous la protection de sainte Catherine.

« Quoique l'indication fournie par M. Waagen puisse être discutée, on l'accepte généralement sur la foi de son autorité. Seulement, comme le triptyque de l'*Assomption* passait de Van der Goes à Goswin Van der Weyden, après la publication du travail de M. Van Hasselt, les deux petits portraits partagèrent sa fortune. On ne se borna pas là. M. Ad. Siret, dans un travail sur le musée de Bruxelles, communiqué au *Messager des sciences et des arts*, de Gand, signala comme étant positivement de Goswin un tableau intitulé : *la Circoncision*, et classé parmi les œuvres de peintres

inconnus. On alla jusqu'à donner au même Goswin la série des sujets du Nouveau Testament, attribués précédemment à Roger Van der Weyden l'Ancien, puis à Roger le Jeune. A peine connu de nom naguère, Goswin Van der Weyden devenait tout à coup un des peintres dont l'œuvre était le plus considérable, et Dieu sait où s'arrêterait l'extension donnée à sa paternité, si l'on continuait à inscrire sous son nom tous les tableaux offrant de l'analogie avec le triptyque du musée de Bruxelles. »

La notice de M. Ed. Fétis contient sur Goswin une particularité dont il doit la communication à M. Van Spilbeeck, bibliothécaire de l'abbaye de Tongerloo. Dans plusieurs registres de cette abbaye, remontant à la première moitié du XVI[e] siècle, et où il est parlé de Goswin Van der Weyden, ce peintre est qualifié de concierge ou gardien du refuge d'Anvers (*hospes refugii nostri Antverpiæ*). Dans ces pièces, on le voit assister à des assemblées de personnes notables du monastère, et signer plusieurs actes importants, ce qui autorise à croire, qu'en l'absence de l'abbé ou des officiers administrateurs, l'*hospes* était le principal de la maison dont la garde lui était confiée.

CHAPITRE IX.

ŒUVRES DE VAN DER WEYDEN.

Parmi les œuvres nombreuses qui portent le nom de Roger Van der Weyden dans les catalogues des musées et des collections, il n'y en avait qu'une seule jusqu'ici dont l'attribution fût certifiée par un document historique. C'est le triptyque des chartreux de Miraflores, aujourd'hui à Berlin. Toutes les autres ne lui appartiennent que selon les opinions plus ou moins admissibles des iconophiles, et la plupart d'entre ces œuvres sont ballottées entre lui et d'autres maîtres. M. A. Wauters a dressé une liste de près de cinquante productions, existantes ou perdues, et, en compulsant des catalogues, ce nombre pourrait s'augmenter considérablement.

Une heureuse découverte a doté la Belgique d'une œuvre certaine du maître. L'église de Saint-Pierre, à Louvain, possède un triptyque, la *Descente de Croix*, dont il est question, t. Ier, p. 188, et sur lequel nous avons été le premier à attirer une sérieuse attention, lorsque nous fîmes connaître l'*Histoire de Louvain*, de Molanus.

Depuis longtemps déjà, ce triptyque avait été attribué à Roger Van der Weyden, entre autres par M. Nieuwenhuys, mais la crasse dont il était recouvert, par suite d'un abandon plus que séculaire, le dégradait à tel point que l'on hésitait à y voir un travail de maître. Nous même, en communiquant à M. Wauters le passage inédit de Molanus, d'où il résulte que Roger peignit un retable pour la famille Edelheer, famille dont les armoiries, reconnues par M. Génard [1], se trouvent sur le triptyque, nous inclinâmes à croire que c'était une copie.

Les doutes sont levés aujourd'hui. En 1859, M. Et. Le Roy, à qui le triptyque avait été confié, afin d'être restauré, détacha des planches qui avaient été clouées sur les volets extérieurs, et l'on vit apparaître, suffisamment conservée, l'inscription suivante en caractères gothiques : *Dese tafel heeft vereert heeren Willem Edelheer en Alyt, syn weerdinne, in 't jaer Ons Heeren MCCCC en XLIII.* (Messire Guillaume Edelheer et Adelaïde, son épouse, ont fait honneur de ce tableau en l'an de Notre Seigneur 1443.) Molanus nous avait appris déjà que ces personnages avaient fondé, en 1443, une chapellenie dans l'église de Saint-Pierre. De plus, on reconnut la moitié d'un monogramme, formant la moitié d'un W. C'est donc bien le retable qu'offrirent les fondateurs de la chapellenie : les dates, les noms, les documents, tout concorde pour en établir la certitude. Aujourd'hui, le triptyque, parfaitement nettoyé, se trouve dans une chapelle du chevet, et peut servir désormais de point de comparaison pour les autres œuvres du maître [2].

---

[1] M. A. Van Hasselt avait erronément attribué ces armoiries aux familles Giellis et Verrusalem.

[2] *Voy.* sur cette découverte la notice de M. E. Le Roy dans le

En parlant de l'*Adoration des anges* (p. 184), qui se trouve aujourd'hui au musée de Berlin, nos auteurs avancent que ce tableau fut vendu par le curé de Middelbourg, en Flandre. Nous sommes obligé de rectifier cette erreur. M. l'abbé Andries a publié, dans le *Messager des sciences*, de Gand (année 1855, p. 69), une lettre par laquelle il établit qu'à l'époque où il était curé de Middelbourg, il eut le bonheur, en faisant démolir un pan de muraille du presbytère, de découvrir un tableau peint sur toile, représentant le sujet en question. Ce tableau a été restauré et se conserve soigneusement dans l'église de Middelbourg. Une gravure au trait en fut publiée dans le *Messager* de 1836. « Ce qui se trouve au musée de Berlin, dit M. Andries, c'est l'original peint sur panneau que possédait M. Nieuwenhuys, à Bruxelles, précisément au moment où la gravure de notre copie, par sa publication au *Messager*, venait d'attirer l'attention publique. Sur ces entrefaites, M. Waagen, directeur du musée de Berlin, arriva à Bruxelles, et s'empressa de faire l'acquisition de l'original. »

La 2e édition du catalogue du musée d'Anvers (1857) rectifie une erreur avancée par nos auteurs, au sujet du tableau des *Sept Sacrements* (p. 190, note 1). Les armoiries, que l'on avait cru d'abord appartenir à la famille de Boonen, ont été reconnues par M. Génard, pour être celles de Jean Chevrot, évêque de Tournai, qui occupa le siége de cette ville de 1437 à 1467. Les rédacteurs du catalogue ont argué de ce fait que le Van der Weyden, auteur du tableau, et le Rogelet de la Pasture, du registre de Tournai, pourraient bien

---

Journal des Beaux-Arts, 1861, p. 31, et surtout celle de M. Pior, dans la *Revue d'histoire et d'archéologie*, Bruxelles, 1861, t. III, p. 197.

être le même personnage. Cette opinion, soutenue par M. Génard, a été combattue par M. Wauters [1].

Les trois tableaux, *la Trinité, Sainte Véronique, la Vierge et l'Enfant*, dont il est question, p. 194, appartiennent aujourd'hui au musée Staedel, à Francfort [2]. M. Waagen les attribue à Roger le Vieux, et Passavant, à Roger le Jeune.

Il est question, p. 195, d'un portrait de *Charles le Téméraire*, qui ne se retrouve plus. Le musée de Bruxelles a acheté, de M. Nieuwenhuys, un tableau que le vendeur prétendait être ce portrait perdu. L'œuvre a été acquise pour son mérite et non pour cette attribution extrêmement douteuse.

---

[1] *Voy. Catalogue du Musée d'Anvers*, 1857, p. 30 ; — Génard, *Luister van Sinte-Lucas Gilde*, 1854, p. 27.
[2] *Verz. d. Stæd. Instit.*, nos 72-74.

CHAPITRES X et XI.

ANTONELLO DE MESSINE.

Nous ne sommes pas en mesure de rien ajouter à la biographie d'Antonello, telle que l'ont exposée nos auteurs. Nous ne sachons pas que l'on ait découvert le moindre document qui puisse mettre fin aux ardentes controverses dont la vie de cet artiste a été l'objet, tant en Italie qu'en Belgique. Seulement nous tenons à constater qu'un revirement s'est opéré dans le premier de ces pays et que, dédaignant désormais de faire de la question de la peinture à l'huile une question de nationalité, des écrivains érudits y ont hautement défendu les droits de Van Eyck. Nous citerons en première ligne le père Vincenzo Marchese [1] et le comte Secco Suardo [2]. Ces écrivains ont pleinement admis ce que nous apprend Vasari, relativement aux rapports entre Van Eyck et Antonello de Messine, et ils ont expliqué, de la manière la plus satisfaisante, nous semble-t-il, les difficultés que présentaient certains passages du biographe italien.

---

[1] Vasari, etc., édition de 1848. Le Commentaire sur la vie d'Antonello de Messine est du P. V. Marchese.

[2] Secco Suardo, *op. cit.*

Partant de cette observation que les récits du biographe d'Arezzo sont généralement basés sur un fond vrai, mais que l'on y rencontre d'innombrables erreurs de dates et de circonstances accessoires, ils se sont peu préoccupés de prendre à la lettre des contradictions et des impossibilités, et d'argumenter de là à la négation de faits très-acceptables, ils ont essayé, au contraire, de redresser ces erreurs de détail et de les expliquer. C'est ainsi, par exemple, que lorsque Vasari avance qu'Antonello se rendit en Flandre, après avoir vu un tableau de Jean Van Eyck, appartenant au roi Alphonse, il commet évidemment une erreur de date, du reste très-excusable. N'ayant pas une Chronologie sous les yeux, Vasari peut très-bien avoir confondu Alphonse avec son prédécesseur René. C'est ce qu'admettent également nos auteurs.

Mais lorsqu'ils ajoutent que l'on trouve en Belgique des traces nombreuses du séjour d'Antonello, et qu'ils citent à l'appui le passage d'un manuscrit produit par M. de Bast, nous croyons devoir faire une observation et une réserve.

Nous ne connaissons réellement d'autres traces de ce séjour que le récit de Vasari et l'influence de l'école flamande qui se traduit sur les tableaux d'Antonello. Nos historiens nationaux n'ont conservé aucun souvenir du maître italien, et nul document authentique sorti de nos archives n'a révélé son passage en Flandre. Aussi, nous croyons-nous obligé de renouveler ici la réserve que nous avons faite déjà au sujet du manuscrit cité par M. de Bast, et de manifester encore une fois le regret que le zélé écrivain gantois n'ait pas cru devoir donner des détails exacts sur la date, le contenu et la valeur de ce manuscrit dont il a tiré des révélations curieuses, mais très-contestables.

Le tableau du musée d'Anvers est un point de repère très-important dans la vie d'Antonello : la date qui s'y trouve a été l'objet de vives discussions, malheureusement interminables. Y lisait-on d'abord, avant les maladroits nettoyages dont il a été victime : *Anno* 1445? ou ce chiffre a-t-il toujours été ce qu'il est incontestablement aujourd'hui, 1475? Nous sommes d'avis, avec nos auteurs, que le témoignage de M. de Bast, corroboré par celui d'autres personnes qu'il cite dans sa notice, est très-acceptable : cette première date est confirmée d'ailleurs par l'existence, au musée de Berlin, d'un tableau portant réellement le chiffre de 1445. Quant au long espace entre cette année et celle de 1474, date du panneau cité par Lanzi, il a été réduit de quelques années par le tableau que vient d'acquérir la *National Gallery* de Londres. Nous empruntons au *Journal des Beaux-Arts* [1], cet excellent moniteur des découvertes artistiques, la notice qu'il a donnée sur cette œuvre :

« Ce tableau est peint sur panneau (de châtaignier?), il mesure en hauteur 42 ½ centimètres, en largeur 32 centimètres, y compris une bordure qu'on y a ajoutée et qui a une largeur de 2 ¼ centimètres. Le revers du panneau est enduit d'une couche de couleur qui, autrefois, a dû être blanche, espèce de préparation, dite *gesso*. Cette couche, cependant, n'a pas empêché le panneau d'être attaqué par les vers. Le sujet du tableau représente une figure du Christ en buste, un peu moins que grandeur naturelle. La tête est vue de face, les yeux regardent le spectateur. Quelques boucles de cheveux, peintes avec délicatesse,

[1] *Journal des Beaux-Arts*, dirigé par M. Siret. Saint-Nicolas, 1862, p. 12.

retombent sur les épaules. La robe est une tunique de couleur cramoisi foncé. Sur l'épaule gauche, on voit une partie de manteau bleu. La main droite est levée pour bénir, à la hauteur du milieu de la poitrine. Les doigts de la main gauche reposent sur le bord d'un parapet qui a 10 centimètres de hauteur. L'expression de la tête est pleine de dignité; le caractère rappelle un peu Bellini, le dessin est soigné et le coloris chaud.

« L'état du tableau est, en général, remarquablement bon. La main droite et le bord de la tunique avaient d'abord été peints un peu plus haut. Les *répentirs* sont visibles, et on se gardera bien de les faire disparaître. Presque au milieu du parapet se trouve un *cartellino*, rendu avec netteté : il représente un morceau de papier déplié et attaché en deux endroits avec de la cire; ce *cartellino* porte la légende suivante : *Millesimo quadricentissimo sexstagesimo quinto* XIIIe *Indi. Antonellus Messanens me pinxit*...

« L'écriture de cette inscription suffit à elle seule pour indiquer l'époque à laquelle elle a été faite. Le style du tableau désigne clairement Antonello comme en étant l'auteur.

« Après le mot *pinxit* se trouve le signe Oº, lequel a été expliqué sur le tableau d'Anvers comme devant signifier *Oleo*.

« Ce tableau se trouvait en Piémont depuis quinze à vingt ans; antérieurement il était à Naples. On voit le sceau de cette ville sur le revers. On pense qu'il provient de la Sicile, où le peintre se trouvait en 1465. Cette date est particulièrement intéressante, car c'est le seul tableau que l'on connaisse d'Antonello entre 1445 et 1474. »

CHAPITRE XIII.

HANS MEMLING.

Entre les grands artistes de la vieille école flamande, Memling est peut-être celui qui a le plus à se plaindre des historiens. Non-seulement, la plupart l'ont à peine cité, mais il a eu la chance singulière de voir estropier son nom par un mauvais écrivain étranger, et d'être appelé, pendant un siècle environ, d'un nom qui n'était pas le sien. Et aujourd'hui, que le doute n'est plus possible, des écrivains belges lui donnent encore ce nom de Hemling, inventé par Descamps. « La question est peu importante, dit M. Michiels, voilà, sans doute, pourquoi on la regarde comme fondamentale en Belgique. »

Les discussions qui ont eu lieu à ce sujet étaient parfaitement motivées. En France, on nous accusait de ne pas même connaître au juste le nom d'un de nos hommes les plus illustres; en Allemagne, on adoptait la lecture *Hemling*, pour rattacher l'artiste à des familles de ce nom à Brême et à Constance. Aussi, c'est moins en Belgique qu'en Allemagne, que la question a été discutée. « Si nous adoptons le nom de

Memling, dit M. Harzen, le peintre Hemling est perdu pour l'Allemagne [1]. »

La question n'est donc pas si oiseuse que M. Michiels veut bien le dire. Aujourd'hui, heureusement, elle est terminée. Les documents dont nous allons parler prouvent authentiquement qu'il faut lire Memling, selon la vieille leçon de Van Mander. La petite difficulté paléographique de l'H avec un troisième pied vertical, que l'on remarque sur des tableaux du maître, et qui avait donné lieu à la fausse appellation de Descamps ; cette difficulté est également levée, quoiqu'elle n'eût jamais offert un doute sérieux.

M. Lœdel, dans un petit travail plein d'esprit et de science [2], a produit une ancienne gravure allemande, représentant saint Maurice, et dont l'inscription est suivie d'un alphabet, dans lequel l'M se trouve double. La première fois, il est dans sa forme ordinaire, la deuxième, il a la forme de l'H avec le troisième pied, tel qu'on le voit sur les tableaux de Memling. De plus, dans l'inscription, ce deuxième M est employé comme lettre initiale d'un nom. M. Lœdel apporte d'autres preuves pour établir que c'était là une règle paléographique à cette époque.

La biographie de Memling a reçu de notables éclaircissements. M. Weale, par de patientes recherches dans les Archives de Bruges, a découvert toute une série de pièces relatives au grand peintre et à sa famille.

D'après les documents publiés par M. Carton, et reproduits par nos auteurs (II, pp. 29 et suiv.), il était

---

[1] *Archiv für zeichnenden Künste.*

[2] H. Loedel, *Kleine Beitrage zur Kunstgeschichte.* Köln, 1857, 1 vol. in-4°.

avéré qu'en 1477 déjà, à l'époque où la légende de Descamps l'incorporait dans l'armée de Charles le Téméraire, Memling peignait tranquillement à Bruges.

De ces extraits des comptes, rendus par Jean Van Hesschen, doyen des *librariers*, nos auteurs, à l'exemple de M. Carton, ont conclu qu'à cette époque Memling devait être dans la dernière pauvreté, attendu qu'on lui livre le bois sur lequel il doit peindre les volets d'un tableau, et qu'on lui fait des payements d'à-compte sur ses travaux.

M. Weale observe, avec raison, que cette conclusion n'est pas fondée et qu'il est prouvé par une foule d'exemples, qu'il était tout à fait dans les usages de nos ancêtres, lorsqu'ils voulaient faire peindre un tableau, de se procurer un panneau ou de la toile, et de les livrer au peintre.

Memling était si peu dans le besoin, que cette même année 1480 il figure dans les comptes de l'obédience de la cathédrale de Saint-Donatien, comme payant une rente de 34 deniers parisis, et dans les comptes de la fabrique comme débiteur d'une autre rente de 35 deniers. Il paye, en même temps, une rente de 9 escalins à la table des pauvres de l'église Notre-Dame.

Ces rentes étaient des charges subsistant sur deux maisons et une parcelle de terrain, situées rue du Pont flamand, vis-à-vis la cour de Thérouanne, maisons que Memling avait acquises, avant mai 1480, d'un nommé Jean Godier.

M. Weale est parvenu à déterminer exactement l'emplacement de ces maisons, qui ont été renouvelées à la fin du XVI[e] siècle.

En 1480 encore, Memling figure dans le tableau de

deux cent quarante-sept personnes qui prêtent de l'argent à la ville de Bruges, pour frais de la guerre entre Maximilien et la France. La cotisation est de 20 escalins.

Le document le plus important parmi ceux qu'a découverts M. J. Weale, c'est un acte extrait du registre pupillaire de la section de Saint-Nicolas, à Bruges, et contenant le partage de la communauté, comme on dirait aujourd'hui, opéré entre Memling et ses enfants, après le décès de la femme du peintre. Cette pièce est du 10 septembre 1487, et il en résulte que la femme de Memling s'appelait Anne et qu'il avait trois enfants, nommés Jean, Pétronille ou Cornélie et Nicolas. La fortune à partager consistait dans les deux maisons et le terrain dont nous avons déjà parlé, et dans une somme d'argent provenant de la vente des biens meubles.

Enfin, le même acte renferme un dernier article par lequel, le 10 décembre 1495, les tuteurs des enfants mineurs de Memling « apportent au profit des susdits enfants, à la chambre pupillaire, d'après leur demande, la masse des biens des susdits enfants qui leur est dévolue et échue par le décès de leur père susdit. »

Il résulte de ces documents que l'artiste ne vécut point dans la pauvreté, comme le veut la légende. En 1479 et 1480, lorsqu'il peignait les tableaux de l'hôpital de Bruges, maître Hans avait pignon sur rue et figurait parmi les bourgeois taxés. Il est probable que son aisance date de longtemps avant cette époque, car, d'après le contexte des actes de partage, il semble résulter que la fortune mobilière et immobilière de Memling formait un acquet de communauté. Si ces propriétés lui étaient venues du chef de

sa femme, soit par contrat de mariage, soit par testament, constitution permise avant l'édit perpétuel de 1611, il semble que cette clause eût été rappelée dans l'acte de partage. Donc, si Memling a acquis ces propriétés par le fruit de son travail, il a dû nécessairement y mettre plusieurs années.

M. Weale examine, en quelques lignes, la question de savoir si Memling est né à Bruges. « Dans les nombreuses recherches, dit-il, que nous avons faites dans les différentes archives de la ville de Bruges, nous n'avons pas une seule fois rencontré le nom propre *Memlinc,* si ce n'est lorsqu'il s'agit du peintre lui-même et de sa famille. L'absence complète de ce nom de famille nous a amené à conclure que, si Memling est Flamand, il n'est point Brugeois. On pourra nous objecter que s'il n'était pas né bourgeois de Bruges, nous trouverions des traces de l'achat de bourgeoisie dans les comptes de la ville; nous ferons remarquer à cet égard que, quoiqu'il soit certain que Jean Van Eyck, Thierry Stuerbout, Pierre Coustain, Gérard Van Oudewater, Pierre Pourbus et d'autres encore, aient habité Bruges et y aient travaillé, il n'est pas davantage fait mention de ce même achat des droits de bourgeoisie, fait par eux. Nous croyons certain que, lorsqu'ils étaient peintres du duc, ils étaient dispensés de cette formalité; nous pouvons donc supposer aussi qu'à cette époque, la ville, heureuse de posséder dans ses murs un grand talent comme l'était celui de notre Memling, lui avait, à son tour, accordé spontanément le droit de bourgeoisie, sans le soumettre à la règle générale [1]. »

---

[1] M. J. Weale ayant interdit la reproduction de ces documents curieux, nous avons dû nous borner à les analyser. Ils ont été publiés

La question de nationalité reste donc entière. Van Vaernewyck, dans son *Nieu tractaet* et dans l'*Historie van Belgis* [1], dit que la ville de Bruges est ornée, non-seulement dans ses églises, mais encore dans ses maisons, de peintures de maître Hugues, de maître Roger et de Hans l'Allemand *(den duytschen Hans)*. Nos auteurs, commentant ces paroles, disent : « Van Mander a démontré que le *duytschen Hans* ne désigne pas Hans Memling, mais bien Hans Singer, peintre, né à Zinger, dans la Hesse, et qui était maître dans la corporation d'Anvers, en 1543. »

Il y a là une inexactitude. Van Mander ne s'est pas préoccupé de démontrer l'identité du *duytschen Hans* avec Hans Zinger. Après les chapitres particuliers consacrés aux Van Eyck, à Roger de Bruges, à Hugo Van der Goes, il consacre un chapitre à « différents « peintres de l'ancien temps ou du temps moderne. » « Il y eut, dit-il, autrefois, en Allemagne et dans les Pays-Bas, de nobles artistes et des hommes éminents dans notre profession, sur lesquels les historiens ont laissé peu de renseignements ; aussi, il n'y a, pour ainsi dire, que leurs noms seuls qui soient parvenus jusqu'à nous, surtout dans nos Pays-Bas.

« Comme, autrefois, la plupart des graveurs étaient en même temps peintres, nous voyons çà et là des preuves ou des souvenirs de leur talent dans leurs estampes. C'est ainsi que les gravures de Sebald Beham, Suanius (Suavius), Lucas de Cranach, Israël de Mayence (Israël Van Meckenen) et le beau Martin (Schöngauer), attestent combien ces hommes furent

dans le *Journal des beaux-arts*, année 1861, pp. 21, 34, 45 et 53, et résumés par M. Weale lui-même, dans son Catalogue du musée de l'académie de Bruges.

[1] Fol. 132 v°.

d'excellents maîtres dans leur temps, car je ne puis en fournir des preuves par leurs tableaux.

« Me rapportant maintenant à quelques-uns de nos compatriotes des Pays-Bas, dont la vie et les œuvres, ainsi que le temps où ils vécurent, ne me sont connus qu'en partie et d'une manière incomplète, je cite les suivants : d'abord, un maître de Bruges, très-éminent pour ce temps reculé, et nommé *Hans* Memmelinck. Il y avait de lui, à Bruges, une châsse ou *fierte* dans l'hôpital de Saint-Jean, ornée de figures d'assez petite dimension, mais d'un art tellement exquis que, plus d'une fois, on offrit en échange une châsse d'argent massif. Ce maître florissait avant l'époque où Pierre Pourbus vivait à Bruges. Celui-ci estimait tant ce chef-d'œuvre, qu'il ne manquait jamais d'aller l'admirer, aux jours des grandes fêtes, quand on en accordait la vue au public : il ne pouvait assez le voir et le louer : on peut juger par là quel homme éminent devait être ce maitre. »

Ce sont là les seules paroles qu'il consacre à Memling. Plus loin, dans le même chapitre, après avoir dit quelques mots d'un grand nombre de peintres, il continue : « Il y eut aussi, à Anvers, un Hans l'Allemand *(Hans de Duytscher)*, ou Singher, du pays de Hesse. Il y avait de lui, à Anvers, rue de l'Empereur, chez Charles Cockeel, une chambre tout entière peinte à la détrempe, avec de grands arbres, tilleuls, chênes et autres. Il fit beaucoup de dessins de tapisseries, mais il ne peignait pas bien en contre-partie. Il entra dans la Gilde d'Anvers en 1543. »

C'est également tout ce qu'il dit de Singher, mais

---

[1] Selon Nagler, ce Hans Singher ou Zingher était de Marburg On ne connait aucun ouvrage de lui.

il n'y a aucune corrélation entre ce paragraphe et celui qu'il a consacré à Memling; il ne démontre ni ne combat l'identité du *Duytschen Hans*, peintre qui peignait à Bruges, et *Hans de Duytscher*, qui travailla à Anvers. Ce Singher doit avoir été un peintre médiocre, et il est tout à fait improbable que ce soit de lui que parle Van Vaernewyck, en le mettant, pour ainsi dire, sur la même ligne que Roger et Hugues. Le *duytschen Hans* de Van Vaernewyck doit être un artiste de la même trempe que ces derniers; et qui, mieux que Memling, remplit cette condition?

Le *Journal des beaux-arts* (1861, pp. 179-196) a publié une discussion curieuse entre M. le Dr W. Müller von Königswinter, et M. J. Weale, au sujet de la nationalité de Memling. Le premier prétendait identifier le peintre de Bruges avec Hans von Memmingen, de Cologne, un artiste dont M. J.-J. Merlo a construit la biographie, par ses recherches dans les archives [1]. M. J. Weale n'a pas eu de peine à prouver que cette identification est tout à fait impossible; mais, tout en la réfutant, il expose son opinion sur la probabilité de l'origine allemande de Memling. Les arguments qu'il avance sont très-acceptables : « dans les archives de Bruges, dit-il, on rencontre, dans les documents du xve et la première moitié du xvie siècle, le nom de *Jan*, à chaque instant. Mais je n'ai rencontré le nom de Hans que trois fois, et chaque fois celui qui le portait était Allemand. »

On pourrait ajouter qu'on ne rencontre guère ce nom qu'une fois ou deux dans la matricule de la corporation de Gand, et que, sur les dix-sept peintres du

---

[1] J.-J. Merlo. *Die Meister d. altkölnischen Malerschule.* Köln, 1853, in-8°

nom de Hans mentionnés par Van Mander, huit sont Allemands, les autres sont Frisons, Hollandais ou des Belges qui se sont établis à l'étranger. Ce nom de Hans, quoique n'étant pas tout à fait inusité, accuse, en général, une origine étrangère.

Les autres arguments de M. Weale sont fondés sur le passage de Van Vaernewyck, sur l'absence du nom de Memling dans les documents, excepté lorsqu'il s'agit du peintre et de ses enfants, sur le caractère de l'architecture qu'on rencontre dans les tableaux les plus anciens de Memling, et qui est toute rhénane, et enfin sur le type des figures, qui est tout à fait allemand.

Mais toutes ces conjectures, quelques plausibles qu'elles soient, sont loin encore d'atteindre à la vérité historique. Il en est de même des autres conjectures que l'on a émises relativement aux pérégrinations de Memling en Italie et en Espagne. La découverte de la date du décès de Memling met fin aussi à l'identification de notre artiste avec maître Juan Flamenco, qui peignait pour le couvent de Miraflores, de 1496 à 1499.



CHAPITRE XIV.

Les portraits de Guillaume Moreels et de sa femme, Barbe de Vlaenderbergh, ont été acquis, à la vente de tableaux de M. Van den Schrieck, en avril 1861, par le musée de Bruxelles, pour la somme de 4,500 francs.

Nos auteurs n'ont pas cité, parmi les œuvres de Memling, le portrait d'un chanoine de l'ordre de Saint-Norbert, et le portrait d'un membre de la famille de Croy, tous deux au musée d'Anvers [1]. Ils en parlent au chap. XV.

Il est peu de peintres à qui on ait attribué autant d'œuvres qu'à Memling. Il y a quelques années, alors que notre vieille école était moins connue qu'elle ne l'est maintenant, Memling partageait, avec Jean Van Eyck, la paternité de la plupart des tableaux *gothiques*. Aujourd'hui encore, il n'est pas exonéré de cette charge, et il est peu de collections qui ne se vantent de posséder une ou plusieurs œuvres de lui. La galerie Weyer, que nous avons déjà citée à propos des Van Eyck, en avait six, d'après le catalogue. Une seule

---

[1] *Catalogue*, nos 35 et 36.

avait réellement du mérite. C'était le n° 234, représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône*. L'attribution n'était guère contestée par les iconophiles présents à la vente, et elle a été acquise pour la *National gallery*, de Londres, au prix de 17,250 francs. La peinture avait beaucoup souffert.

Dans son *Handbook of painting*, M. Waagen attribue encore à Memling :

1° *Le Crucifiement* du Palais de Justice, à Paris, triptyque que nos auteurs donnent à Hugo Van der Goes (t. I, p. 129), et qui n'est probablement ni de l'un ni de l'autre [1];

2° Un petit diptyque, représentant un *Crucifiement*, et une donatrice, Jeanne de France, fille de Jean II, duc de Bourbon, avec son patron, saint Jean-Baptiste ; appartient au révérend Jean Fuller Russell, à Greenhithe, duché de Kent [2] ;

3° *La Chute d'Adam*, dans la collection d'Ambras, à Vienne, diptyque que M. Waagen croit être de la première époque du maître [3] ;

4° *Le Dernier Jugement*, de Dantzig ; nous nous sommes longuement étendu sur cette œuvre, pp. XCVI et suiv. ;

5° *David et Bethsabée*, au musée de Stuttgart ; M. Waagen avait d'abord attribué ce tableau à Roger Van der Weyden, le vieux ;

6° *L'Annonciation*, dans la collection du prince Radzivil, à Berlin. Ce tableau porte la date de 1482. Il a souffert des nettoyages ;

---

[1] WAAGEN, *Handbook*, p. 96, et *Kunstblatt*, 1847, p. 186.

[2] WAAGEN, *Treasures of art in Great Britain*, London, t. IV, p. 285.

[3] *Handbuch*, etc., p. 117. M. Waagen ne cite pas ce tableau parmi ceux de Memling, dans l'édition anglaise de son *Manuel*.

7° Une *Vierge avec l'Enfant*, un donateur et un ange. Au musée de Vienne, où il est attribué à Van der Goes [1];

8° Un *saint Christophe*, à Holker Hall, Lancashire, manoir du duc de Devonshire. Attribué à tort à Albert Durer;

9° Un tableau votif, en la possession du comte Duchatel, à Paris. Au centre, la Vierge et l'Enfant; à droite, les donateurs et leurs enfants; à gauche, les donatrices et leurs filles. Rapporté d'Espagne par le général d'Armagnac;

10° *La Vierge et l'Enfant*. Petit triptyque, à Vienne, attribué à H. Van der Goes. Nos auteurs en parlent (t. I, pp. 137 et 138) [2];

11° *La Vierge sur un trône avec l'Enfant*, dans la galerie Lichtenstein, à Vienne. Attribué à Lucas de Cranach [3];

12° *Saint Jean-Baptiste au désert*, dans la Pinacothèque, à Munich. Attribué à H. Van der Goes [4].

Il est encore une œuvre importante, à laquelle de nombreuses autorités attachent le nom de Memling, et dont, par conséquent, nous devons dire quelques mots. C'est le célèbre *Buisson ardent*, de l'église métropolitaine d'Aix, en Provence. Le tableau central de ce triptyque représente la Vierge, posée au milieu de feuilles, de fleurs et de flammes, elle tient dans ses bras son divin fils. A ses pieds, Moïse, ôtant sa chaussure et un ange tenant un sceptre. Au fond, une ville traversée par un fleuve. Les volets représentent les

---

[1] M. Waagen ne cite pas ce tableau dans l'édition allemande de son *Manuel*.

[2] Non cité dans l'édition anglaise

[3] Non cité dans l'édition anglaise.

[4] Non cité dans l'édition allemande.

donateurs : le roi René et sa femme Jeanne de Laval [1].

Attribuée au roi René lui-même, par la tradition populaire, cette œuvre magnifique fut jugée, par quelques connaisseurs modernes, comme appartenant au pinceau de Jean Van Eyck. Cette opinion, émise d'abord par M. Porte [2], en 1823, fut adoptée plus tard par M. Jules Renouvier et confirmée par M. Waagen. Mais une circonstance rend cette supposition inadmissible. Le roi René n'épousa Jeanne de Laval qu'en 1455. Or, Jean Van Eyck est mort en 1440. M. de Chennevières-Pointel [3] en fit honneur à Memling, et cette opinion a été adoptée et développée avec talent, par M. Marius Chaumelin [4]. Ce connaisseur pense que le *Buisson ardent* a été peint à Aix même, autour de l'année 1470, et il admet que Memling dut séjourner en Provence. « Cela n'aurait rien de contraire, dit-il, avec ce que l'on sait de la vie aventureuse de ce grand artiste, que ses historiens font voyager en Allemagne, en Italie et en France, avec son maître Van der Weyden, et que quelques-uns même envoient mourir en Espagne, dans la chartreuse de Miraflores. Maintenant, aura-t-il été mandé directement par le roi ou attiré à sa cour par la faveur que tous les hommes de mérite étaient sûrs d'y trouver ? Cette dernière conjecture est, sans doute, la bonne ; cependant, nous savons, d'une façon positive, que René ne se

---

[1] Des gravures de ce triptyque se trouvent dans les *OEuvres complètes de René d'Anjou*, publiées par M. de Quatrebarbes. Angers, 1845.

[2] *Aix ancien et moderne*. Aix, 1823, in-8°.

[3] *Peintres et enlumineurs du roi René*. Montpellier, 1857.

[4] *Recherches sur la vie et les usages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*. Paris, 1847-1854, t. I, p. 130.

[5] *Les trésors d'art de la Provence exposés à Marseille*, en 1861. Marseille, 1862, in-8°, pp. 107 et suiv. C'est de cet excellent ouvrage, très au courant de l'histoire de l'art, que nous avons extrait plusieurs renseignements sur ce triptyque.

faisait pas faute d'appeler à lui, du fond de la Flandre, les artistes peintres et sculpteurs dont il avait besoin. Une lettre de lui, extraite des archives d'Angers, et publiée par M. J. Renouvier [1], — lettre adressée à un certain « maistre Jehanot le Flamant, » en qui l'on a voulu voir Jean de Bruges lui-même, — nous montre le roi, demandant à son correspondant « deux bons campaignons peintres, » au lieu de deux qui lui ont été déjà envoyés, et dont il n'est pas satisfait.

« En supposant que maistre Jehanot et Van Eyck ne fassent réellement qu'un, n'est-il pas à croire que le maître brugeois dut recommander à René deux de ses meilleurs élèves, Rogier Van der Weyden et Memling, par exemple, deux bons compaignons peintres, s'il en fût? »

Cette conjecture est ingénieuse, néanmoins, nous la

---

[1] Cette lettre du roi René, publiée d'abord par M. Renouvier, ne fait pas partie des Archives d'Angers. Elle appartient à la collection particulière de M. Dobrée, de Nantes, et avait été communiquée à M. Renouvier, par M. Anat. de Montaiglon. Celui-ci l'a publiée de nouveau, d'une manière plus exacte, dans les *Archives de l'art français, Documents,* t. V, p. 213. Nous croyons pouvoir la reproduire comme un document important et curieux :

« A MAISTRE JEHANOT LE FLAMENT,

« Maistre Jehanot, si me vueillez envoier en brief deux bons com-« paignons paintres, en lieu des deux que m'avez envoiez, et qui ne « sont souffis(amment) bons compaignons à faire ce qu'en voulois, « mais bien m'ont ce gasté tout à plain, n'aiant à la robbe rezé « (rasé, enlévé) bien la vielle painture devant que repaindre. Et on « tableau de la Jouste n'ount prins boys bien sec ne paravant sechié, « ou quel est jà fente. Et n'est pourtant faulte de bon soleil en ces « parties ad ce faire. Et sy auront mieulx à me mectre que led. boys « quy me vous les fait renvéer non tant pour tumber en rude cerveil « que en melleur enseignement de painture. Et hastez de m'envoier « les deulx aultres bons, dont en ai bien à faire, et qu'il n'y (ait) « faulte.

« Escript le xve jour d'octobre.

« RENÉ. »

croyons inadmissible, du moins pour ce qui regarde Memling. Celui-ci, selon nous, n'a jamais pu être l'élève de Jean Van Eyck. En effet, de l'acte publié par M. Weale, il résulte qu'en 1495, date de la mort de Memling, ses trois enfants étaient encore mineurs, c'est-à-dire âgés de moins de vingt-cinq ans. En supposant que l'aîné avait alors vingt ans (chiffre sans doute exagéré, car les enfants du peintre sont nommés dans ce document *Hanekin, Nielkin et Claykin*, diminutifs dont on ne se serait pas servi s'il s'agissait d'enfants âgés de quinze ans), nous arrivons à constater que Memling s'est marié vers 1475. En admettant ensuite qu'il avait trente-cinq ans, à l'époque de son mariage, nous descendons à l'année 1440, année de la mort de Jean Van Eyck. Nous n'oserions pas reculer de beaucoup la date de sa naissance : en observant les plus anciennes œuvres authentiques datées du peintre, celles de l'hopital de Bruges, nous devons y reconnaître la main d'un artiste arrivé dans le plus complet épanouissement de son talent, mais jeune encore. Ces couleurs fraîches et vives, ces vierges au visage suave et tendre, cette nature pleine de vie et de jeunesse, le sentiment qui règne dans ces pages, tout cela n'a pas été produit par le pinceau d'un homme déjà sur le seuil de la vieillesse. Or, si l'on admet que Memling avait vingt ans à la mort de Jean Van Eyck, il en résulte qu'il a exécuté la châsse de sainte Ursule, à l'âge de soixante ans et qu'il s'est marié à cinquante-cinq. Ces suppositions seront difficilement admises.

Est-ce de Van der Weyden qu'il s'agit dans la lettre?

Il faudrait d'abord savoir quand elle a été écrite et à qui elle s'adresse. « Si j'étais forcé de choisir, dit M. Montaiglon, je penserais plutôt à Van Eyck qu'à tout autre; nous sommes en France, et par là il est

probable que nous avons à faire à un grand peintre plutôt qu'à un peintre ordinaire ; il n'y a guère que les grands dont la renommée passe, de leur vivant, les frontières de leur pays. »

Il y a dans cette lettre deux passages dont on pourrait inférer quelque chose. Le roi parle d'un tableau *de la Jouste*. Ce tableau est-il connu ? Nous pensons qu'il s'agit là d'une représentation des fameuses joûtes de Saumur, lors de l'institution de l'ordre du Croissant, en 1448, ou de celles qui eurent lieu l'année suivante, à Tarascon, au *Pas d'armes de la Bergère*, joûtes que le royal artiste retraça lui-même dans ses miniatures. Ce qui tendrait à le faire croire, c'est le passage de la lettre où il dit : « Et n'est pourtant faulte de bon soleil *en ces parties*, » passage d'où il semble résulter, dit M. de Montaiglon, qu'à cette époque René se trouvait en Provenee [1]. Si notre conjecture était fondée, ce ne serait pas à Jean Van Eyck que s'adresserait la lettre puisqu'il était mort depuis 1440. D'ailleurs, est-ce bien de ee titre si simple de *Maistre Jehanot le Flament* que le roi eût honoré Jean Van Eyck, le varlet de chambre du duc de Bourgogne et le premier peintre de son temps? Nous ne le pensons pas. Nous ne croyons pas davantage, quoique le fait ne soit pas impossible, qu'elle est adressée à Memling. Celui-ei commençait à florir lorsque le roi René était à son déelin. Or, depuis 1470, date de la mort de son fils, Jean d'Anjou, le roi de Provence ne mena plus qu'un vie triste et solitaire, entrecoupée de malheurs, et il ne paraît plus s'être occupé de l'art qui avait tant charmé les années

[1] Le roi René, disent les biographes, passait ordinairement l'hiver à Marseille, où il se promenait sans cortége sur le port, pour se pénétrer de cette chaleur que répand le soleil de Provence . c'est ce qu'on appelle dans ce pays-là, se chauffer à la cheminée du roi René.

de sa jeunesse et de son âge mur. Il mourut en 1481, quand Memling travaillait à sa châsse de sainte Ursule.

Jusqu'à ce qu'un document nouveau survienne, ce *Jehannot le Flament* est un de ces nombreux inconnus qui, comme les *Juan Flamenco, Juan de Flandes*, les *Hayne,* semblent n'avoir laissé leurs noms dans les archives que pour torturer les Saumaises de l'histoire des arts.

Il n'y a aucune corrélation à établir entre la lettre à Jehanot et le triptyque d'Aix : on ne peut donc rien inférer de l'un à l'autre. Nous en avons pris occasion cependant pour constater que cette œuvre ne peut être de Van Eyck.

Peut-elle être de Roger Van der Weyden comme le pensent M. A. Wauters [1] et M. Trabaud [2]? Nous n'avons pas vu le tableau, nous ne sommes donc pas à même de juger les attributions : d'ailleurs, dans le courant de ces notes, nous envisageons les œuvres des peintres exclusivement sous le rapport historique.

Le fait n'est pas impossible, cependant, il y a une grave difficulté. Le portrait du roi René, selon tous ceux qui en ont parlé et à en juger d'après les gravures, accuse un homme d'âge. En 1455, lors de son mariage avec Jeanne de Laval, il avait 47 ans : sur le tableau il en paraît au moins soixante et sa femme au moins trente, ce qui nous porte vers l'an 1468. Or, Roger Van der Weyden est mort en 1464, et, d'ailleurs, dans les dernières années de sa vie, cet artiste paraît n'avoir pas quitté la Belgique, ce qu'il aurait dû faire pour

---

[1] *Roger Van der Weyden*, p. 92.

[2] *Souvenir de l'Exposition des beaux-arts.* Marseille, 1861. (Ouvrage cité par M. Marius Chaumelin.)

exécuter les portraits du roi et de la reine de Provence [1].

Reste l'attribution à Memling. Pour les motifs que nous avons allégués plus haut, à propos de la lettre à maistre Jehanot, nous croyons que cette attribution est également difficile à concilier avec ce que nous savons de l'histoire de Memling. Cependant cette conciliation n'est pas impossible. Si l'œuvre accuse le style du maître de la châsse de sainte Ursule, on pourrait admettre que le triptyque d'Aix a été exécuté entre les années 1470 et 1475, avant que Memling soit venu se fixer à Bruges. Il y a là dans la vie du peintre tout une période qui nous est entièrement inconnue et qui ouvre la porte à toutes les suppositions.

[1] M. Marius Chaumelin est d'avis que le tableau a été peint à Aix, même autour de l'an 1470. Nous ne comprenons pas comment il a pu dire que « l'attribution à Van der Weyden est parfaitement soutenable. » Très au courant, comme il l'est, de l'histoire de notre école, et connaissant les travaux de M. Wauters, comment n'a-t-il pas vu que cette attribution est inconciliable avec la date de la mort de Roger Van der Weyden ?



CHAPITRE XV.

IMITATEURS DE MEMLING ET DE VAN EYCK.

Quelques éclaircissements historiques ont été donnés par M. J. Weale, sur le triptyque du *Baptême*, qui se trouve à l'Académie de Bruges. L'infatigable archéologue a découvert que les donateurs du tableau sont Jean des Trompes, écuyer, trésorier, puis échevin, etc., de Bruges, et sa seconde femme, Marie Cordiers, et que l'œuvre doit avoir été exécutée vers 1508. Mais, malgré de longues recherches, il n'est point parvenu à découvrir le nom du peintre. Adoptant l'opinion de MM. Crowe et Cavalcaselle, il y voit un imitateur de Memling et le précurseur de l'école des paysagistes de Dinant [1].

M. Waagen [2] l'attribue à un maître de l'école de Calcar, tout en y reconnaissant l'influence de Memling.

Le double diptyque du musée d'Anvers, dont il est question dans ce chapitre (p. 58), n'est pas inscrit sous le nom de Memling dans la deuxième édition du

---

[1] *Catalogue du musée de l'académie de Bruges*, p. 59 et suiv.
[2] *Handbuch*, etc., p. 168.
[3] *Catalogue*, etc., nos 37-40.

catalogue d'Anvers [1]. La date et la signature qu'on y observe rendent cette attribution impossible, tout autant que la qualité même de l'œuvre. M. le chanoine Carton a émis l'opinion que les initiales C. H. signifient Corneille Herrebout. C'est le nom d'un peintre brugeois qui vivait à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle. Le volet de gauche porte au revers un portrait, qu'on a reconnu aux armoiries pour être celui de Robert de Clercq, abbé des Dunes, près de Bruges, de 1519 à 1557. Le portrait du volet de droite est celui d'un autre abbé, probablement Antoine Wydoot, coadjuteur de Robert de Clercq et son successeur [2].

Le portrait de Philippe le Bon (p. 61) n'est pas attribué à Memling dans la deuxième édition du catalogue d'Anvers.

---

[1] *Catalogue*, etc. nos 37-40.
[2] *Voy.* sur ce tableau, le *Messager des sciences*, etc., 1829-30.



CHAPITRE XVI.

DIERICK STUERBOUT.

Longtemps ignoré, le nom de Stuerbout doit aux recherches modernes la juste gloire dont il rayonne. Il fut porté par deux artistes, soigneusement distingués par Guicciardini : Dierick de Haarlem et Dierick de Louvain, le père et le fils. Nous n'avons sur le premier qu'un seul renseignement, la courte note de Molanus[1].

Le second, le célèbre Thierry Stuerbout, le fondateur de l'école de Louvain, est aujourd'hui suffisamment connu par ses œuvres et par quelques circonstances de sa vie.

M. Alph. Wauters a publié un document d'où il résulterait que Thierry Stuerbout est né en 1391. C'est l'extrait d'une enquête, faite à Bruxelles, le 9 décembre 1467, dans laquelle le dernier témoin, nommé Thierry de Hairlem, se dit âgé de soixante-seize ans ou environ. M. Edw. Van Even a émis le doute que ce

[1] JOH. MOLANI *Historiæ Lovaniensium*, libri XIV, ed. P. F. X. De Ram. Bruxelles, 1861, t. Ier, p. 610. « THEODORICUS BOUTS uterque. 1. Claruit inventor in describendo rure, mortuus anno ætatis 75, domini 1400, die 6 maii. Ejus et filiorum ejus Theodorici et Alberti effigies exstant apud Minores, e regione suggestus. »

temoin soit l'artiste de Louvain. Nous partageons ce doute.

L'acte dans lequel il figure est un procès-verbal d'enquête, tenue à la date ci-dessus donnée, par Henri Magnus, chambellan de Mgr le duc de Bourgogne, et son lieutenant des fiefs de Brabant, et par d'autres commissaires, « sur les faits et contenus ès escriptures de l'amman de Bruxelles, touchant les biens et deniers d'icelle ville..... à l'encontre de Messire Woutre de le Wincle, chr, et Phle de Nieuwenhove, tant conjoinctement comme divisement, deffendeurs, en laquelle enqueste ont esté oys les témoings dont les noms suivent :

« 1o Maistre Jehan Beeden, Dr en théol., religieux de l'ordre des Carmes, en ceste ville de Bruxelles; 2o Messire Jehan d'Engien, seigneur de Kestergate, chr; 3o R. P. en Dieu, Mgr Godefroy, évesque d'Aignen; 4o Geldolf Henkenschoot; 5o Jehan Van der Noot, fil. Wouters, rentmre de Bruxelles; 6o Éverard Van den Poele, rentmre de ceste ville de Bruxelles; 7o Henry de Keysere, demeurant en ceste ville de Bruxelles; 8o Thierry de Hairlem, aigé de septante-six ans ou environ. »

Il est question dans cette enquête de bruits qui couraient sur des malversations qui auraient été commises dans la gestion des finances de la ville de Bruxelles. La plupart des témoins cités sont formellement indiqués comme demeurant dans cette ville, et il est probable qu'ils y étaient domiciliés tous. Il serait assez étrange qu'un peintre de Louvain eût été appelé à Bruxelles, pour témoigner dans une affaire

---

[1] Voy. *Kronyk van het historisch genootschap te Utreeht*, 1850, p. 257. — *Voy.* aussi *Revue universelle des arts*, 1856, p.

tout à fait en dehors du cercle de ses relations, car il n'est question dans l'enquête que de l'administration des finances de la ville.

Dans aucun acte cité jusqu'à présent, le peintre Stuerbout n'est qualifié du nom de Thierry de Hairlem. Ce dernier nom est probablement celui d'un particulier, d'un fonctionnaire, peut-être. Nous l'avons rencontré deux fois dans des documents de l'époque : une première fois, dans le registre de la confrérie de Saint-Croix, dont nous avons parlé ci-dessus, p. CXXXIII; on trouve parmi les membres : Dieric van Herlam; une deuxième fois, dans le *Primordiale monasterii Rubræ Vallis* (*voy*. ci-dessus p. CXXIV), où nous voyons figurer entre les noms des affiliés au couvent celui de *Theodoricus de Harlam*.

Une autre difficulté s'oppose à l'identification de ces deux personnages. On sait que le peintre mourut en 1479, pendant qu'il travaillait à une œuvre capitale que le magistrat lui avait commandée. Or, s'il était né en 1391, il devait avoir quatre-vingt-huit ans en 1479. A cet âge, on ne travaille plus guère.

" Ce fut indubitablement son père qui l'initia à l'art, " dit M. Van Even. Or, dans la note de Molanus, on voit que le père mourut en 1400. Cela ne s'accorde point avec la date du décès de Thierry, fils; entre les deux dates, il y a un espace de soixante-dix-neuf ans : il faudrait donc admettre que Thierry, fils, est mort centenaire, pour qu'il ait pu recevoir de son père l'instruction artistique. Nous croyons qu'il y a erreur chez Molanus : elle provient d'une lecture fautive de la date inscrite sur le tableau dont il parle, tableau qui est mentionné aussi par Miræus, dans un passage curieux de sa Chronique. " L'invention divine de la peinture à l'huile, dit-il, est rapportée par la plupart

des auteurs à l'an 1410, mais elle fut communiquée par Van Eyck aux peintres belges avant 1400, comme le prouvent d'antiques tableaux, peints en couleurs mêlées d'huile, et entre autres celui que l'on voit à Louvain, dans l'église des Recollets, et dont l'auteur ou le peintre est mort en 1400, selon l'inscription [1]. »

La conséquence tirée par Miræus de la date inscrite sur ce tableau est bien hasardée ; rien ne prouve que le tableau eût été peint en 1400 ; de la note de Molanus, au contraire, il résulterait plutôt qu'il a été exécuté après la mort de Thierry II et d'Albert, fils de Thierry Ier, puisqu'il contenait également leurs portraits.

En tout cas, la date de 1400, désignée comme date de décès de Thierry Ier, nous paraît inadmissible avec ce que nous savons de l'histoire de ses fils Thierry et Hubert ou Albert. Celui-ci mourut en 1483. M. Van Even a trouvé dans les archives de Louvain la mention de plusiers Bouts ou Stuerbouts, dont la filiation n'est pas établie.

Stuerbout laissa des enfants, cela résulte des documents cités en note, pp. 70 et 71. Aussi, nos auteurs commettent-ils une erreur, en disant qu'après sa mort, *ses frères et ses neveux*, tous peintres, réclamèrent le payement de ce qui était terminé de l'œuvre à laquelle Thierry travaillait à l'époque de son décès. Mais nous ne savons rien de ses enfants.

Les deux tableaux de la salle de justice à Louvain, l'œuvre capitale qui nous reste de Thierry, appartien-

---

[1] Divinum hoc inventum plerique ad a. C. 1410 referunt : sed ante a. C. 1400, id Belgicis cum pictoribus Eickium communicasse, convincunt vetustiores tabellæ coloribus oleo mixtis depictæ : atque in his ea quæ in templo Franciscanorum Lovanii spectatur : cujus quidem auctor sive pictor notatur obiisse anno 1400. (A. Miræus, *Rerum toto orbe gestarum chronica*. Antverpiæ, 1408, p. 345.)

nent aujourd'hui au musée de Bruxelles, où ils brillent au premier rang parmi les produits de notre école antique. Ils ont été acquis, en janvier 1861, pour 28,000 francs, de M. C.-J. Nieuwenhuys, le même qui les avait été chercher à Louvain, le 4 octobre 1827, pour compte du roi Guillaume Ier. L'histoire de ces tableaux est encore un exemple curieux de l'*indifférentisme* artistique du temps passé.

En 1826, le prince d'Orange visita l'hôtel de ville de Louvain, et s'arrêta avec complaisance devant les deux panneaux de Stuerbout, qui se trouvaient dans le plus triste état. Il témoigna le regret qu'on les laissât ainsi : mais l'administration communale, selon la coutume de ce temps, n'avait pas les ressources nécessaires pour les faire restaurer. Le prince résolut alors de les acquérir pour les préserver de la destruction. Ce fut le roi, son père, qui se chargea de la négociation. On fit d'abord quelques difficultés, mais, en présence d'embarras financiers, la ville céda bientôt. Elle construisait alors un *monument :* cet édifice lourd et mesquin, en style Vignole breveté, qui prend tout un coin de la place où brille le splendide hôtel de ville. Les fonds manquaient pour l'achever. Le roi Guillaume insista, et la commune vendit les deux panneaux, pour la somme de 10,000 florins. Le roi avança la somme, mais il eut soin de la faire restituer à sa liste civile, en imputant le prix d'achat sur les fonds votés par les Chambres, pour la construction du palais destiné à son fils [1]. Quand les tableaux arrivèrent à Bruxelles, ils

---

[1] M. C.-J. Nieuwenhuys a contesté ce fait. M. Edw. Van Even lui a répondu en publiant les pièces officielles. L'art. 2 de l'arrêté royal d'acquisition, en date du 13 avril 1827, porte ce qui suit : « Notre ministre de l'intérieur est autorisé à acquérir, de la régence de Louvain, pour une somme de 10,000 florins, les deux tableaux de

furent restaurés par les soins de M. Nieuwenhuys, et offerts par le roi au prince d'Orange, au jour anniversaire de sa naissance.

« Les deux peintures furent placées dans la riche galerie du prince, et y restèrent jusqu'en 1839. En 1841, elles furent placées dans la galerie royale de la Haye. Le 15 août 1850, lors de la vente de la collection du roi des Pays-Bas, elles furent haussées à 9,000 florins, mais retenues. M. C.-J. Nieuwenhuys les acheta, en 1856, de la reine-mère, et les garda pendant cinq ans [1]. »

Enfin, après quelques démarches initiatives de celui qui écrit ces lignes, l'administration des beaux-arts les acquit, et les conserva au pays. La Belgique aura ainsi, par trois fois, dû payer de ses deniers cette œuvre magistrale.

Le tableau de la *Cène*, à Saint-Pierre de Louvain, que nos auteurs attribuent, avec tant de raison, à Stuerbout, est bien décidément de lui. Comme de coutume, cette œuvre remarquable avait été nommée de tous les noms de l'école flamande. Descamps la donnait à Quentin Matsys; M. Hotho, à Roger Van der Weyden; Me Schopenhauer, MM. Passavant et Michiels, à Memling; M. Waagen, à Josse de Gand, etc. M. C.-J. Nieuwenhuys est le premier dont le coup d'œil exercé y découvrit, ainsi que dans le *Martyre de*

Hemmeling, prémentionnés (on croyait alors qu'ils étaient de ce peintre, le nom de Stuerbout n'ayant pas encore été exhumé), pour l'ornement du palais de notre bien-aimé fils, le prince d'Orange, à Bruxelles, et sera ladite somme imputée sur les fonds votés pour l'érection de ce palais. » L'ordonnance de payement, mandatée sur les *fonds votés pour la construction du palais*, fut transmise à la régence, par dépêche du 14 novembre 1827.

[1] Van Even, *Thierry Bouts*, dit *Stuerbout*. (*Revue belge et étrangère*, 1861, pp. 506 et suiv.; et tiré à part, p. 13.)

saint Érasme, le faire de Stuerbout [1]. Plus tard, la note de Molanus, rapportée ci-dessus, p. 147, vint confirmer cette supposition. En 1858, M. Edw. Van Even, en compulsant les comptes de la confrérie du Saint-Sacrement, fut assez heureux pour retrouver la quittance même délivrée par Bouts, lors du payement total du tableau de la *Cène*. Elle est écrite de la propre main de l'artiste, sur une feuille du compte de 1468 [2].

Dans son travail sur ce peintre, M. Van Even cite encore quelques œuvres innommées, que divers iconophiles attribuent à Stuerbout. Nous y renvoyons le lecteur.

---

[1] *Description de la Galerie de S. M. le roi des Pays-Bas*. Bruxelles, 1843, pp. 19-20.

[2] Edw. Van Even, *Thierry Bouts*, etc., p. 37.—*Louvain monumental*, p. 206.)



JEAN VAN EYCK.



HUBERT VAN EYCK

d'après le Retable du Musée de la Ste Trinité à Madrid.



L'ANGE DE L'ANNONCIATION.



LA VIERGE DE L'ANNONCIATION.

tiré du Retable de Melchior Broederlain (Musée de Dijon.)



L'ANGE DE L'ANNONCIATION



LA VIERGE DE L'ANNONCIATION.

tiré du Retable de Melchior Broederlain (Musée de Dijon.)



LA PRÉSENTATION

d'après le Retable de Melchior Broederlain (Musée de Dijon



LE PERE ETERNEL.



Ste ELISABETH.

Retable de Melchior Broederlam (Musée de Dijon)



LA VIERGE.

du Retable de Gand par Hubert Van Eyck.



L'ANNONCIATION.

Peinture murale de Juste d'Allemagne à Sainte Marie du Château (Gênes)

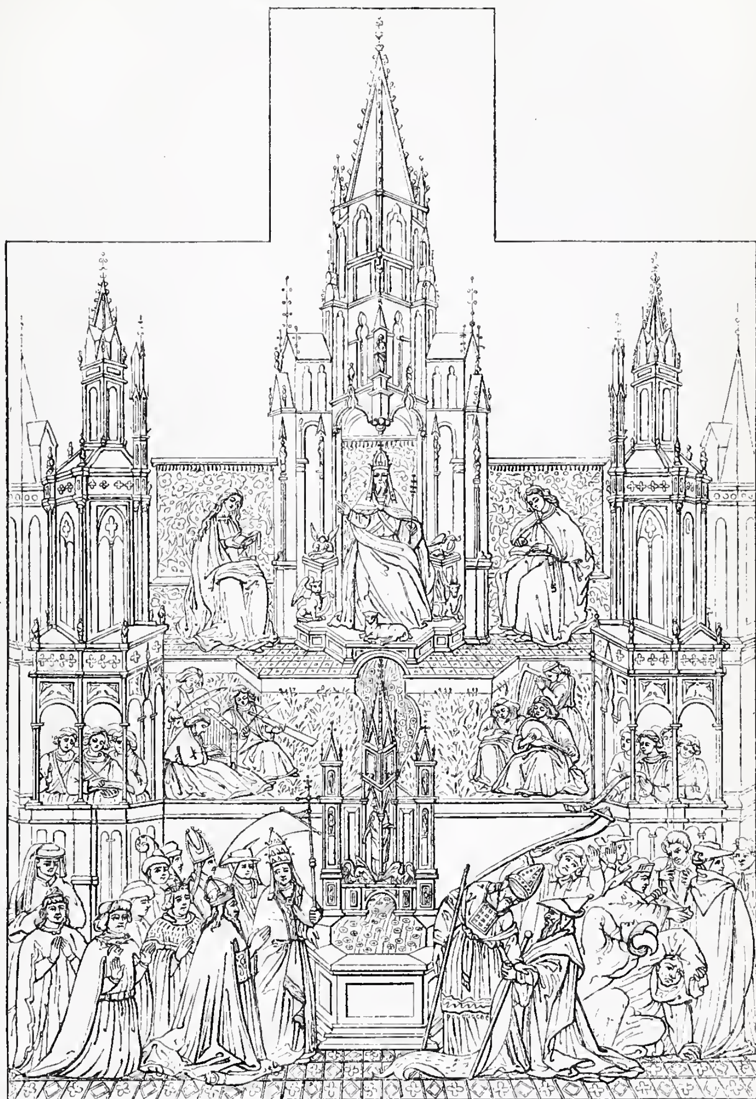


Extérieur du Retable de Roger Van der Weyden à l'Hôpital de Beaune.



LE JUGEMENT DERNIER.

Intérieur du Retable de Rogar Van der Weyden à l'Hôpital de Beaune.



I.D. SCOTT DEL.

LE TRIOMPHE DE L'EGLISE.

Retable de Jean Van Eyck au Musée de la Ste Trinité à Madrid.

Frontispice



L'AGNEAU MYSTIQUE.

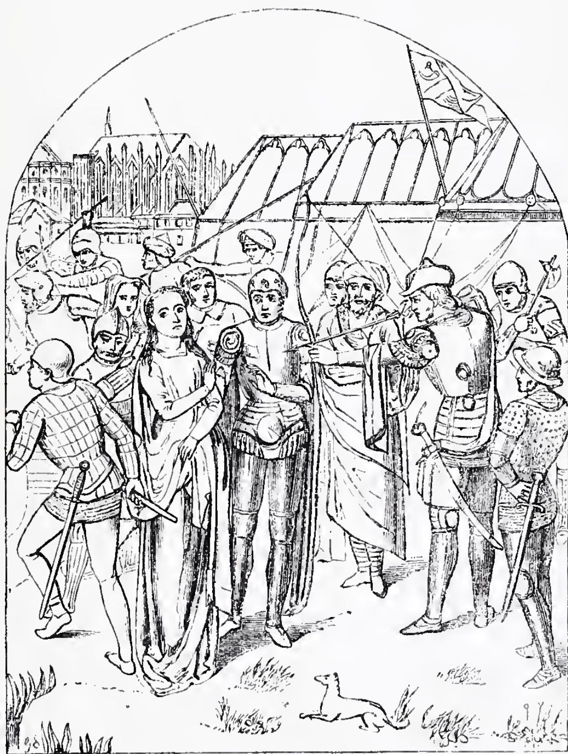
Intérieur du Retable de Gand par Hubert et Jean Van Eyck.






L'AGNEAU MYSTIQUE.

Volets du Retable de Gand par Hubert et Jean Van Eyck.



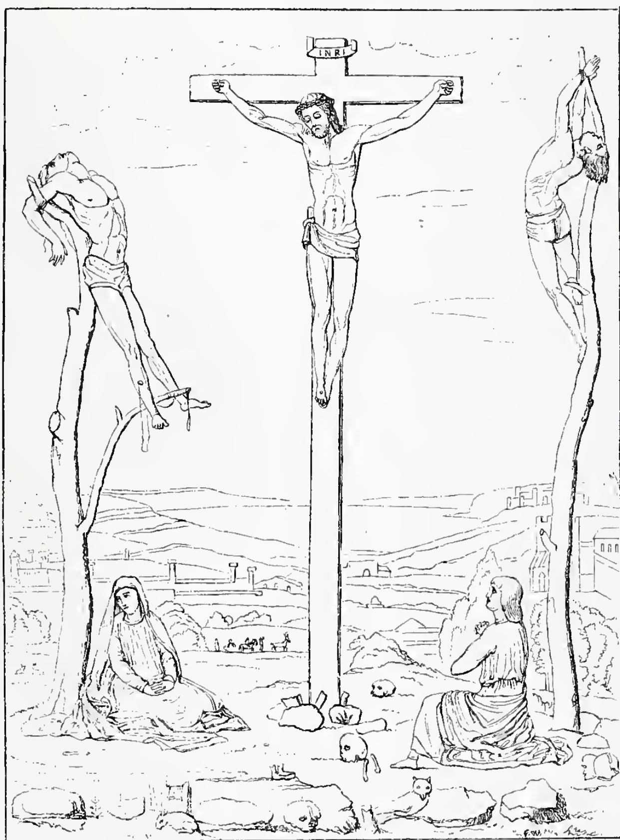
MORT DE Ste URSULE.

d'après la Châsse de Memling à l'Hôpital de Bruges.



L'ANNONCIATION. LA VISITATION. LA PRÉSENTATION. LA FUITE EN EGYPTE

Retable de Melchior Broederlain (Musée de Dijon.)



LE CRUCIFIEMENT.

par Antonello de Messine (Musée d'Anvers.)











L'ADORATION DES MAGES

Tableau de Stephen Loethener, dans la Cathédrale de Cologne

